



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**Instituto de Artes**

**HENRIQUE ROCHELLE MENEZHINI**

**A CRÍTICA COMO METODOLOGIA E ANÁLISE**  
**DA RECEPÇÃO NA DANÇA**

**CRITICISM AS METHODOLOGY AND ANALYSIS**  
**OF DANCE SPECTATORSHIP**

**CAMPINAS**

**2017**

HENRIQUE ROCHELLE MENECHINI

**A CRÍTICA COMO METODOLOGIA E ANÁLISE  
DA RECEPÇÃO NA DANÇA**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Doutor em Artes da Cena,  
na Área de Concentração Teatro, Dança e  
Performance

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cássia Navas Alves de Castro

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO  
HENRIQUE ROCHELLE MENECHINI, E  
ORIENTADA PELA PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup> CÁSSIA NAVAS  
ALVES DE CASTRO

CAMPINAS

2017

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R585c Rochelle, Henrique, 1989-  
A crítica como metodologia e análise da recepção na dança / Henrique Rochelle Meneghini. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cassia Navas Alves de Castro.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte e dança. 2. Crítica da arte. 3. Críticos de dança. 4. Arte e comunicação. 5. Arte - Teoria. I. Castro, Cassia Navas Alves de, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Criticism as methodology and analysis of dance spectatorship

**Palavras-chave em inglês:**

Art and dance

Art criticism

Dance critics

Art and communication

Art - Theory

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutor em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Cássia Navas Alves de Castro

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Juliana Martins Rodrigues de Moraes

Holly Elizabeth Cavrell

Ana Maria Rodrigues Costas

**Data de defesa:** 07-07-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

HENRIQUE ROCHELLE MENEGHINI

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO

### **MEMBROS:**

1. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO
2. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ANA BEATRIZ FERNANDES CERBINO
3. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES
4. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. HOLLY ELIZABETH CAVRELL
5. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ANA MARIA RODRIGUES COSTAS

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 07.07.2017

## AGRADECIMENTOS

A Cássia Navas, que me recebeu em uma de suas aulas, e me deu o grande prazer de lhe acompanhar, por muitos anos e muitos caminhos. Grande reconhecimento por tudo que me ensinou, e enorme agradecimento por tudo que temos feito juntos.

À FAPESP, que financiou esta pesquisa através de uma Bolsa de Doutorado e de uma Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior, sem as quais este trabalho não teria sido possível.

A Isabelle Launay e à *Université Paris 8*, que me receberam durante meu Estágio de Pesquisa na França, bem como ao *Centre National de la Danse*, e sua equipe, que me acolheram e compartilharam fontes preciosas de informação.

Às professoras Lúcia Santaella, Beatriz Cerbino e Holly Cavrell, que muito contribuíram para o avanço dessa pesquisa em seu momento de Qualificação, e mesmo antes dele.

A minha família e meus amigos, que compartilharam desse momento, e que, mesmo que nem sempre entendessem o que eu faço, ou por que eu faço isso, o tempo todo me apoiaram e encorajaram.

Às equipes dos teatros que me abriram suas portas, e me receberam continuamente.

Aos artistas que fazem a dança, essa coisa que me encanta e me provoca e me pede respostas.

Aos críticos de dança — espécie insistente, que acredita na relevância de se escrever sobre essa arte, e que me serviram de amparo, de guia, de inspiração, e de companhia ao longo de tanto tempo.

## RESUMO

O estudo aqui desenvolvido discorre acerca de aspectos do fenômeno da recepção na dança e sua presença e construção em textos de crítica. Inicialmente, uma investigação teórica permite situar as possibilidades de metodologia de discussão da crítica, através de seus paralelos com outras formas de produção textual sobre as obras de dança, mas também a partir de investigações que emprestam conceitos dos estudos da linguagem e da semiótica para identificar as estruturas que operam a associação promovida entre a dança e seu público como uma associação similar àquela causada pela crítica entre seus leitores e as obras que ela discute. Assim, localizando a atividade crítica enquanto uma das etapas dos processos de recepção na dança, esse tipo de produção pode ser entendido através de uma característica funcional primordial de mediação, que se estabelece, através do autor do texto, entre seus leitores e a dança, a partir da apresentação e discussão de alguns dos elementos e das operações envolvidas no processo de produção e de compreensão da crítica — notadamente suas formas de Descrição, Contextualização, Interpretação e Avaliação das obras, que determinam os meios pelos quais a crítica pode criar os efeitos de Prolongamento e de Distanciamento da experiência estética do seu leitor. Para ilustrar a discussão teórica, são desenvolvidas duas análises distintas, que se pautam em um corpus de exemplos de textos de crítica de dança para neles identificar como se apresentam, como se organizam, como funcionam e como interagem os processos teoricamente evidenciados pela pesquisa, de forma a demonstrar a presença e o funcionamento desses dados processos em três instâncias: na produção da crítica, na recepção da crítica, e na construção da recepção das obras de dança através dos textos de crítica. Evidencia-se, então, que o fenômeno de mediação operado pela crítica é retroalimentado: sendo construído pela recepção das obras, ao mesmo tempo em que ele próprio atua como agente na construção da recepção.

Palavras-Chave: Dança, Recepção, Crítica de Dança, Comunicação, Mediação

## **ABSTRACT**

This study discusses aspects of dance spectatorship as a phenomenon present in texts of dance criticism. Firstly, a theoretical investigation allows the exploration of different methodological possibilities for the characterisation of criticism, making comparisons to other forms of texts written about dance pieces, but also being informed by concepts borrowed from language studies and semiotics, thus identifying the structures that operate the association between dance and its audiences as similar to those in the association criticism develops between its readers and the pieces being critiqued. By identifying criticism as one of the stages of dance spectatorship, this type of writing can be characterised by its primordial function as mediation established by the critic between readers and dance works, through the presentation and discussion of some of the elements and operations involved in the processes of creating and understanding criticism — notably its aspects of Description, Contextualisation, Interpretation and Evaluation of the works, that determine the means used by the critiques to create the effects of Prolonging and Displacing the reader's aesthetic experience. To illustrate the theoretical discussion, in a second moment two different analyses are proposed, guided by a corpus of examples of dance critiques, identifying how these processes are presented, how they are organised, and how they work inside these examples, in three different levels: the production of critiques, the reception of the critiques and the shaping of dance spectatorship by the critiques. Thus, the phenomenon of mediation operated by criticism is demonstrated as a feedback system: one that is built by aspects of spectatorship at the same time as it acts as an agent in the creation of dance spectatorship.

Key-Words: Dance, Spectatorship, Dance Criticism, Communication, Mediation

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 10</b>
-------------------------	--------------

### **CAPÍTULO 1: A CRÍTICA E OURAS ESCRITAS SOBRE A DANÇA**

1.1. Múltiplas Escritas sobre a Dança .....	p. 18
1.2. Os Manuais de Dança: informação para a formação .....	p. 21
1.3. A Teoria da Dança: discussão e sistematização .....	p. 24
1.4. A História da Dança: os eventos e sua relevância .....	p. 26
1.5. A Crítica de Dança: apreciação, divulgação e reflexão .....	p. 28
1.6. Comparativo dos Sistemas de Comunicação dos Textos sobre Dança .....	p. 30

### **CAPÍTULO 2: A DANÇA COMO LINGUAGEM**

2.1. A Teoria de Dança e a Noção de que a Dança seja Linguagem .....	p. 34
2.2. A Linguística e o Entendimento da Dança como Linguagem .....	p. 38
2.3. Estrutura e Representação nas Linguagens e na Semiótica .....	p. 42
2.4. Micro-Estruturas da Recepção na Dança .....	p. 47
2.5. Elencando Elementos da Dança como Linguagem .....	p. 54

### **CAPÍTULO 3: A RECEPÇÃO NA DANÇA, A PARTIR DA TERCEIRIDADE**

3.1. Estudo da Recepção através das Categorias Peirceanas .....	p. 59
3.2. A Tríade em Dança a Partir das Categorias .....	p. 60
3.3. Primeiridade e Secundidade no Nível da Apresentação .....	p. 62
3.4. Um Exemplo: Estilo e Obra Quanto à Coreografia .....	p. 63
3.5. A Experiência Estética Como Terceiridade .....	p. 67
3.6. O Lugar da Crítica nas Categorias .....	p. 70

### **CAPÍTULO 4: DEFINIÇÕES DA CRÍTICA DE DANÇA**

4.1. Panorama Crítico da Crítica .....	p. 72
4.2. A Crítica Definida como Gênero Textual .....	p. 76
4.3. A Crítica Definida a partir da Figura do Crítico .....	p. 77
4.4. A Crítica Definida a partir de suas Funções .....	p. 80
4.5. Alteridade, Crítica, Público e Mediação .....	p. 82



## **CAPÍTULO 5: A OPERAÇÃO E A RECEPÇÃO DA CRÍTICA**

5.1. Formas de Recepção da Crítica: Prolongamento e Deslocamento .....	p. 84
5.2. Os Objetos de Análise .....	p. 89
5.3. A Descrição como Forma de Acesso .....	p. 91
5.4. A Relevância da Interpretação .....	p. 93
5.5. A Avaliação: Demanda e Efeito .....	p. 95
5.6. Contextualização e Informação Colateral .....	p. 97
5.7. A Dominância entre as Operações e a Recepção da Crítica .....	p. 99

## **CAPÍTULO 6: EXERCÍCIO DA CRÍTICA EM DIREÇÃO À TERCEIRIDADE**

6.1. Três Graus da Crítica em uma Proposta de Exercício .....	p. 103
6.2. Da Quarta Parede, Histórico e Estratégia de Abordagem .....	p. 104
6.3. A Crítica Reporta o Fenômeno da Dança .....	p. 110
6.4. A Crítica Determina Entendimentos .....	p. 117
6.5. A Crítica Discute a Recepção .....	p. 126
6.6. Primeiridade, Secundidade e Terceiridade na Crítica .....	p. 132

<b>CONCLUSÕES</b> .....	p. 135
-------------------------	--------

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p. 139
--------------------------	--------

## **APÊNDICES**

1. Da Quarta Parede .....	p. 153
2. Lista das Publicações do Da Quarta Parede, por data .....	p. 154
3. Textos Completos das Críticas do Da Quarta Parede (2013 - 2017) .....	p. 157

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é proposta como uma forma de estudo do fenômeno da recepção na dança. Vindo daquilo que foi anteriormente trabalhado no mestrado *Elementos da Dança como Linguagem* (Unicamp, 2013), inicialmente, a investigação se propunha discutir quais as metodologias que dariam conta de abarcar esse fenômeno e de apresentá-lo dentro de sistemas lógicos, que pudessem ser debatidos, evidenciados e ilustrados com exemplos práticos. Muito cedo, durante os trabalhos de pesquisa, a produção crítica se mostrou uma forma potencial de desenvolver esses conteúdos abordados pela pesquisa, motivo pelo qual o projeto passou a se debruçar especificamente sobre a crítica de dança, compreendida como uma forma coerente e metodológica da discussão e da análise da recepção na dança, bem como uma forma de produção de recepção — o que será demonstrado nos capítulos desta tese.

Para organizar os processos discutidos, foi proposta uma investigação teórica e reflexiva, acompanhada de uma produção crítica constante, cujos resultados são debatidos, sobretudo, nos dois últimos capítulos da tese, dentro de verificações práticas a partir de exemplos concretos de textos de crítica. Assim, se por um lado são exploradas as potências dos textos de crítica, suas características, e as formas de seu entendimento, simultaneamente colocadas em um exercício criador experimental, por outro lado esses elementos também podem ser descritos, evidenciados e discutidos a partir de existentes concretos.

Ao longo dos seis capítulos que compõem o todo da tese, são apresentadas as referências da revisão bibliográfica que formou cada etapa dos estudos. Tendo sido desenvolvidos, em sua maioria, separadamente, e ao longo do tempo de trabalho da tese, cada um dos capítulos possui certa independência relativa do todo da tese. Versões de alguns desses textos, como se indica em notas de rodapé, foram, inclusive, apresentados à comunidade acadêmica através da participação constante em eventos científicos e através da publicação desses conteúdos em artigos elaborados para revistas e livros.

Transformar os textos individuais em um todo conexo e progressivo foi um desafio que replica o caráter experimental da produção de textos de crítica que

acompanhou a realização deste doutorado. Um plano de trabalho traçado ao início da pesquisa e reajustado regularmente organizou os tópicos que se desejavam apresentar e discutir, a aproximação das referências específicas de cada assunto e área contemplados pelo trabalho, e determinou os meios de produção de cada capítulo — alguns deles desde o princípio pensados para serem apresentados na ordem em que aqui se colocam, outros tendo sido realocados ao longo do processo de pesquisa. Esse desenvolvimento independente, ainda que diretamente associado, de cada um dos capítulos responde pela estrutura de artigo em cada um deles, e, também, pela conclusão bastante curta desta tese, que se ocupa de retomar todos os fios traçados, e apresentar a figura que eles formam, enquanto progressão do pensamento e conhecimento que articulam.

Ainda que sejam razoavelmente independentes, a sequência da leitura dos capítulos foi planejada para alimentar progressivamente o entendimento do leitor, assim criando-se um caminho que começa com a atividade crítica sendo apresentada e evidenciada entre seus pares textuais, para depois elaborar as questões da metodologia de abordagem da crítica enquanto fenômeno pertencente à recepção na dança. Na sequência, a atividade crítica é descrita a partir de seus elementos formadores, que permitirão, nos dois últimos capítulos, a apresentação de análises comparativas de exemplos de textos de crítica para ilustrar os elementos e características elaborados a partir da investigação e revisão bibliográfica que fundamentam esta pesquisa. Uma escolha metodológica de não incluir imagens na tese pode parecer, à primeira vista, estranha, posto que aqui se discutem diversas obras de dança. No entanto, essa escolha é apoiada pelo desejo de fazer destacar a potência da palavra escrita, que, através dos textos de crítica de dança, funciona como um guia para a pesquisa aqui apresentada.

As referências que são chamadas à discussão abarcam diversas ordens de pensamento, tratando de exemplos da produção textual acerca da dança, exemplos específicos da produção crítica, reflexões acerca da produção crítica, mas também se orientam através dos estudos da linguística e da semiótica, assim apresentando-se os modos como as referências se articulam com outras linhagens de pensamento que sejam informativas para aquilo que aqui é proposto. Essas outras áreas aparecem, sobretudo, nas propostas dos Capítulos 2 e 3, em que são referenciadas como potências para alimentar o estudo da recepção nas obras de

dança enquanto fenômeno de comunicação, de transmissão de conteúdos, de proposição e de compreensão de pensamento.

Os materiais usados para a análise, para a verificação e para a demonstração dos processos evidenciados são textos de críticas de obras de dança, que podem ser entendidos como pertencentes a duas ordens distintas: alguns deles são formas de produção espontânea (assim chamados porque não atendem a necessidades da pesquisa, tendo sido produzidos e publicados a partir dos interesses de seus autores, editores, e mídias) realizada por autores diversos para tratar de espetáculos diversos, e vêm sendo acompanhados — tanto as obras como as críticas — paulatinamente, desde antes do início formal desta pesquisa; a segunda ordem dos exemplos trata de uma produção que é diretamente associada a este doutorado, por serem textos produzidos pelo próprio pesquisador, ao longo do tempo do desenvolvimento da tese, e que foram publicados dentro do site Da Quarta Parede ([www.daquartaparede.wordpress.com](http://www.daquartaparede.wordpress.com)), criado para este propósito, e cujos conteúdos produzidos durante tempo da pesquisa se encontram detalhados nos Apêndices desta tese, e disponíveis (atualizados para além do momento da finalização da tese) no ambiente virtual do mencionado site.

O percurso desenvolvido pela pesquisa se ilustra nos capítulos a partir de uma divisão básica: os capítulos iniciais se direcionam à discussão das possibilidades de abordagem metodológica da crítica, enquanto os capítulos finais organizam a análise dos procedimentos desenvolvidos nos textos de crítica para a produção de sentido a que se propõem.

No Capítulo 1, a crítica é situada a partir de comparação e contraste com outras formas de produção escrita sobre dança — os Manuais, a Teoria, e a História — de forma a localizar, dentro de um universo de possibilidades do tratamento textual da dança, aquelas que sejam as formas particulares à crítica, e aquelas em que a crítica pode se assemelhar a outras construções. Nessas diversas formas é observado o potencial de comunicação e os meios de apresentação de proposições, pertinentes a cada forma, dos modos como os textos lidam com os sistemas de comunicação que são colocados em funcionamento por determinada forma.

Ao observar o potencial e o propósito comunicativo da produção textual, somos levados a um paralelo comumente construído, discursivamente, entre a dança e o conceito de linguagem. Neste sentido, a possibilidade de entendimento da dança enquanto linguagem a partir da análise estrutural dos componentes da linguagem — esclarecida com o apoio da linguística e da semiótica — é o objeto do Capítulo 2. Nele se avança não apenas nos paralelos da dança e das linguagens verbais, mas também nas especificidades da comunicação da dança enquanto forma de linguagem, organizando e apresentando seus elementos e alguns de seus sistemas de produção e de compreensão.

A semiótica, que se mostra como ferramenta de análise no Capítulo 2 continua presente enquanto fonte teórica do Capítulo 3, o qual se debruça sobre o fundamento semiótico da teoria das categorias de Peirce para apresentar a recepção na dança enquanto um fenômeno associado à categoria da terceiridade. Essa identificação da relevância da terceiridade — enquanto compreensão e mediação — leva à proposta de se analisar mais detalhadamente os eventos de terceiridade que aparecem na semiose da recepção na dança, o que encaminha uma construção que localiza a crítica dentro da recepção, com a proposição de um organograma das terceiridades para localizar a Crítica como fenômeno pertencente ao domínio da Recepção, e ilustra suas relações com outros fenômenos desse processo.

Caracterizado o seu espaço de ação, o onde a crítica opera — e, portanto, quais as lógicas de pensamento que são acionadas por ela — o Capítulo 4 procede com a discussão da definição da crítica de dança enquanto fenômeno histórico e mutável. Três possibilidades são desenvolvidas nesse capítulo, que tratam do estudo formal, estrutural e funcional da crítica de dança, pontuando os destaques de cada um desses procedimentos ao longo da história da produção crítica, e evidenciam, mais uma vez, a relevância do entendimento da crítica enquanto comunicação e enquanto mediação.

É a partir desse entendimento que se elabora o Capítulo 5, no qual são discriminadas mais detalhadamente e em funcionamento — a partir de exemplos textuais que, num estudo de caso, discutem oito obras criadas e apresentadas como versões de *O Quebra Nozes* — as quatro operações que podem ser observadas na realização do texto crítico: Descrição, Interpretação, Avaliação e Contextualização.

Nesse capítulo, essas operações são ilustradas a partir de sua realização e dos efeitos que causam, determinando duas estruturas principais de realização da crítica e de seu impacto sobre a experiência estética do leitor, apresentadas como Prolongamento e Deslocamento — estes, os principais conceitos elaborados por esta tese.

Essa análise das quatro operações em realizações textuais permite a evidenciação da Descrição como uma forma de acesso ao evento artístico que é discutido pela crítica, pautada pela separação inevitável entre o espetáculo e o texto que o discute. Operação basal da crítica, ela leva a outras operações, como a Interpretação, que se apoia nessas referências da Descrição para estabelecer relações e entendimentos que sejam perceptíveis pelo público. Aqui entra em jogo o aspecto da recepção como um fenômeno coletivo, que permite o compartilhamento dessas interpretações e que justifica a presença da Avaliação nos textos críticos. Cobrada pela estrutura de produção e leitura da crítica, a Avaliação depende de sua realização para ser algo relacionável para o leitor, que se baseia não apenas no discurso do crítico, mas nos elementos que ele oferece para a construção da avaliação, tanto através da Descrição, quanto da Contextualização dessa obra em seu tempo e espaço. Ao abordar os sistemas da dança, a Contextualização informa o leitor sobre seus processos, construindo entendimentos de forma cumulativa: não apenas para a obra discutida pelo texto em questão, mas para o seu leitor, enquanto um receptor da dança como linguagem.

As quatro operações se articulam entre elas para a realização dessas duas formas distintas de impacto — Prolongamento e Distanciamento —, e para discutir essas articulações, o Capítulo 5 se encerra com uma reflexão acerca da dominância que pode acontecer entre as operações que partilham do mesmo momento textual, e as possibilidades variadas que essa dominância pode causar na experiência que o leitor tem dos textos de crítica.

Finalmente, o Capítulo 6 retoma a discussão da crítica dentro o edifício teórico proposto pela teoria das categorias para declinar a crítica de dança em três novos graus de primeiridade, secundidade e terceiridade, nos quais será possível observar como são construídos e quais os efeitos que operam na apresentação do fenômeno da dança, na determinação de entendimentos daquilo que é reportado, e na discussão da recepção.

Para tanto, o capítulo se apoia em exemplos de 27 textos de crítica publicados no Da Quarta Parede. Selecionados a partir do extenso corpus desenvolvido ao longo do tempo da tese, esses textos vêm ilustrar os três graus desse novo nível de análise, evidenciando (1) a necessidade da crítica de reportar o evento que discute, investigar as intenções da proposta artística desenvolvida e as formas de realização dessas intenções; (2) a proposição pela crítica de formas de recepção, ao oferecer ao leitor chaves de leitura para a obra que discute, as quais, não raro, podem se tornar determinantes registros da recepção das obras, assim revelando o papel imediato mas também futuro da crítica, que registra historicamente a produção artística; e (3) a discussão que a crítica faz da própria recepção, apresentando-a como um aspecto determinante da experiência da dança, ao apresentar leituras pontuais que existam ou possam existir para dada obra, assim direcionando o leitor para os efeitos que a obra deixa como rastros, algo que está além dos elementos que causam esses efeitos.

Ao final, as conclusões amarram os diversos fios tecidos pelos múltiplos capítulos, esclarecendo a trama que eles constroem. Com todo o apresentado, espera-se cumprir os propósitos dos objetivos desta tese: a identificação dos meios pelos quais a crítica pode ser proposta metodologicamente, de forma a discutir o fenômeno da recepção na dança, elencando-se as características da apresentação e do funcionamento dessa realização, através da investigação teórica, da produção de textos de crítica, e da verificação dos conceitos discutidos em exemplos diversos.

## **CAPÍTULO 1<sup>1</sup>**

### **A CRÍTICA E OUTRAS ESCRITAS SOBRE A DANÇA**

A crítica de dança é uma forma de produção textual que se articula com a obra com que está em contato e que se propõe a discutir. São muitos os pontos de vista que podem organizar uma abordagem da produção crítica, e alguns deles são expressos nos itens que se seguem nesta tese. Porém, um importante lugar de partida é o de situar a crítica dentro de um contexto comparativo frente a outras estratégias de produção textual que surgem a partir da dança.

As reflexões textuais sobre a dança remontam à origem remota da dança cênica, englobando os tratados e as formas de registro do movimento, a sistematização do seu ensino, e, posteriormente, a apreciação da produção artística, e a reflexão teórica acerca desse domínio do conhecimento. Seus propósitos não se limitam a transcrever a dança: não se tratam de discursos que intentam uma substituição, e sim um alargamento, permitindo ao campo da dança uma expansão, nesse caso, para o formato textual.

O que aqui se propõe é que a escrita pode ser uma forma de discussão da recepção da dança, através de múltiplas e específicas formas de trabalho, que serão discutidas neste capítulo, com o objetivo de estabelecer uma distinção qualitativa entre a crítica, objeto principal dessa tese, e as outras formas de escrita que a ela se associam.

A necessidade de localizar a crítica dentro de um espectro de produção textual em dança vem de uma observação de prática pedagógica que nota que o trabalho prático da formação do intérprete de dança raramente se encontra acompanhado de reflexões teóricas, ou mesmo históricas, acerca dessa prática. Considera-se aqui, um efeito do contexto brasileiro de ensino da dança, que permite que um indivíduo abra uma escola e ensine a dança que quiser, da maneira que considerar apropriada, para aqueles que se dispuserem a pagar por isso. Isso aumenta não apenas a inconstância, mas sobretudo as possibilidades de

---

<sup>1</sup> O texto deste capítulo foi desenvolvido a partir de um artigo intitulado “Communication through Dance Writings: Criticism, History, Manuals, and Theory”, convidado para publicação pela University of Malta, dentro de um livro intitulado “Performance and Interdisciplinarity”, resultante de um congresso homônimo, realizado em Valetta em 2015, atualmente no prelo.



background de formação dos bailarinos, que, frequentemente ultrapassando apenas um tipo de aula técnica, costumam experimentar diversos estilos e técnicas, criando um repertório misturado a partir das ofertas de suas academias. Esse repertório, que passa pelo ballet, pela dança moderna e pelo contemporâneo (em suas muitas possibilidades de abordagem e referências), e também pelas danças de rua, hip hop, sapateado, danças de salão, dança do ventre, entre outras, chega inclusive a outras áreas, não exatamente da dança, mas que naquelas mesmas instituições se apresentam, às vezes em paridade, como exercícios de circo, acrobacias, ginástica artística e rítmica, além das possibilidades de contato e experiência em danças sociais e populares.

Todo esse vasto catálogo de experiência prévia, como mencionado, não costuma incluir relações com os escritos sobre a dança, que parecem legados a um segundo plano. A percepção desse segundo plano sugere questionamentos maiores, mesmo acerca da existência de tais fontes, nem sempre conhecidas daqueles que trabalham e produzem dança. Vem aqui, uma pergunta em dois tempos, que origina o questionamento deste capítulo: O que se escreveria sobre a dança? E por quê se escreveria sobre a dança?.

Para discutir esse questionamento, segue-se uma breve abordagem histórica aos escritos sobre a dança, numa proposta de passar em vistoria sobre alguns dos diferentes tipos de texto que se produzem sobre essa arte, num objetivo de situar a crítica de dança entre outros de seus pares textuais. Analisando as suas similaridades e diferenças, e sua articulação, apresenta-se, não apenas um relato acerca do que foi escrito sobre a dança, mas também sobre o por quê esses escritos são relevantes, e o como essas formas de escrita, cada uma a sua maneira específica, têm acompanhado o desenvolvimento da dança e alargado o entendimento que têm pesquisadores e acadêmicos acerca daquela arte.

Esse panorama funciona de maneira a apresentar a proposta desta pesquisa que se constrói a partir da crítica de dança. Enquanto nos próximos capítulos a crítica vai ser trabalhada dentro de outros edifícios do conhecimento, como a linguística e a semiótica, aqui ela é discutida a partir de um lugar de origem seu enquanto uma forma de texto sobre a dança. Assim, a ideia deste texto é chegar à crítica enquanto atividade de interesse para a dança a partir de seu estudo com relação a outras formas de reflexão acerca das obras de dança. Para discutir as

características que formam a crítica enquanto campo de conhecimento, será necessário recorrer a outras formas de comparação, exercício sobre o qual se debruçam outros trechos desta tese, aqui restando o tópico da crítica em meio a outras produções escritas da dança cênica.

### 1.1. Múltiplas Escritas sobre a Dança

Abordagens escritas da dança cênica podem ser encontradas desde o século XVI. Em 1589, o clérigo francês Jehan Tabourot publicou *Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* (Orquesografia e Tratado em forma de diálogo, pelo qual todas as pessoas podem facilmente aprender e praticar o exercício honesto da dança), sob o pseudônimo de Thoinot Arbeau. Esse livro apresenta uma reflexão acerca das danças de corte de seu tempo, incluindo informações detalhadas dos passos de dança e entalhes dos posicionamentos, indicando como deveriam ser executados pelos bailarinos.

Essas danças de corte foram predecessoras dos ballets de corte, e o interesse em registrá-las em forma de livro — em um momento em que a criação e produção de livros não era uma atividade nem simples nem barata — é por si só uma indicação da relevância dos escritos de dança para aquela sociedade. A obra de Arbeau mostra um interesse em se preservar danças em formas que sejam mais acessíveis e que viajem mais facilmente, como os livros. É pela reflexão sobre essa possibilidade, bem como sobre outros possíveis interesses em se escrever sobre a dança, que essa pesquisa iniciou uma categorização das diversas formas de escrito que foram encontradas, quatro delas sendo apresentadas ao longo deste item (sobre o interesse e os processos de refletir acerca da dança em escritos, ver Croce, 1978).

Claramente, essa categorização não responde por todas as possibilidades de escrita sobre a dança, e revela o interesse acadêmico pontual dessa pesquisa. Por exemplo, de início, materiais promocionais foram excluídos da análise, tais como os sites de companhias de dança, e propagandas de turnês e apresentações. Também, por questões de fiabilidade, relatos e testemunhos focados

em experiências pessoais, como cartas e diários, que podem ou não foram considerados.

Ainda que esses relatos pessoais ofereçam informações acerca das práticas da dança, eles dificilmente podem ser considerados de um ponto de vista factual, como reportando algo além das próprias experiências de seus autores. Mesmo que eles sejam fundamentais para diversas formas de estudo da dança (cf. LAUNAY, 2011; LAYSON, 1998), eles precisam ser considerados com cuidado e distanciamento crítico, uma vez que eles raramente carregam o interesse de registrar algo para além da percepção do próprio autor, tendo muito dificilmente sido considerados para a disponibilização ao público geral, e facilmente podendo operar como o que Pavis (2008) chama de filtros deformantes na análise e discussão das obras.

Essa suspeita de relatos pessoais pelo ponto de vista acadêmico e historiador pode ser exemplificada pela análise que Modris Eksteins apresenta em seu livro *Rites of Spring: The Great War and the Birth of Modern Age* (2000), quando, ao tratar de eventos da temporada de estreia da *Sagração da Primavera* (Paris, 1913) de Nijinsky, ele apresenta alguns relatos da primeira apresentação pública da obra, como o de Gertrude Stein. Eksteins propõe que os eventos daquela noite foram tão relevantes, que muitas pessoas se sentiram incluídas neles, mesmo que não estivessem de fato presentes na apresentação. Comparando as observações de distintos indivíduos, o historiador aponta que diversos dos relatos, que são frequentemente tidos como descrições de primeira-mão da primeira apresentação da *Sagração*, registrados em diários e cartas, nas verdade eram ficções. Foram registrados em texto, mas por pessoas que não estavam de fato presentes na tumultuosa estreia.

A memória, enquanto “processo de ressignificação elaborado a partir de percepções e questionamentos feitos no presente” (Cerbino, 2009, p.33), nem sempre é uma fonte de precisão histórica (ver Navas, 2015, sobre os usos de fontes primárias na pesquisa em dança). Isso não é um problema em si, é uma característica desses materiais, que intencionavam registrar a experiência para os próprios autores e para as pessoas a quem eles estivessem escrevendo, não se destinando inicialmente a reflexões acadêmicas. Essa reflexão acerca da aplicação possível das fontes em estudos de história da dança se tornou um critério principal

para o crivo da coleção de exemplos que aqui se discutem, e sua consequente organização em diferentes categorias.

A partir da consideração dos exemplos tidos como pertinentes, as categorias que aqui se discutem são quatro: Manuais de Dança, Crítica de Dança, História da Dança, e Teoria da Dança. **Manuais** é a categoria das formas de escrita que focam na instrução de como dançar; a **Crítica** inclui textos focados na apreciação e na avaliação de obras de arte; **História** apresenta os relatos sobre eventos e indivíduos, e suas relevâncias para a continuidade e transformação dessa forma de arte; e **Teoria**, a mais larga das categorias, inclui estudos e análises de dança (dança, como em ‘esta forma artística’, e não ‘danças’ como em ‘as coreografias ou os estilos de dança’).

Essas diferentes categorias têm um elemento fundamental em comum: a ideia de que a dança funciona como uma linguagem — dentro do entendimento desse termo elaborado mais adiante nesta tese (e também em Rochelle, 2013 e Rochelle, 2015), a partir, sobretudo, dos pontos expressos por Roland Barthes (1964, 1995, 2004) e Roman Jakobson (1971), que apresentam aplicações e funções da linguagem para além de suas características formais. Assim apresentando o entendimento expandido do termo que, centrado na possibilidade comunicativa das linguagens, propõe que a dança seja uma linguagem por ser sistematicamente organizada para comunicação. Desses aspectos, que serão detalhados mais à frente, para o momento basta a compreensão e o foco no elemento funcional mais importante desse entendimento da dança como linguagem: a sua possibilidade comunicativa.

Esse conceito de que existe uma associação direta entre a dança e a comunicação foi validado pelos exemplos considerados nas quatro formas de texto aqui pontuadas, e nenhum exemplo de crítica, teoria, história ou manual que desconsiderasse o aspecto comunicativo da dança pode ser pontuado. Os textos de crítica se mostram principalmente dedicados a tratar de quão bem uma obra / ou um bailarino / ou um coreógrafo é capaz de comunicar algo ao público, através da dança. Todas as alterações históricas nos estilos de dança podem ser observadas como ligadas à necessidade de mudança das formas criadas para que elas melhor se relacionem a um contexto ou ideia — assim, elas acontecem em um propósito comunicativo. Se não houvesse comunicação pela dança, se ela não fosse capaz de

significar algo para alguém, não seria possível analisar, discutir, teorizar sobre ela — posto que esses também são processos orientados para o outro, e não unicamente auto-referenciais. Finalmente, se não houvesse comunicação de uma pessoa a outra na dança, não seria pertinente se preocupar com os modos como ela deve ser executada, o que responde pelos manuais de dança.

Com essa consideração, investigar as escritas sobre a dança se torna uma forma de investigar como esses escritos apresentam aspectos da comunicação da dança enquanto linguagem, o que eles fazem em modos e intenções diferentes. Em cada seção que segue deste capítulo, uma das formas de escritas sobre a dança propostas é considerada com relação a como ela organiza sistemas e comunicação entre artistas e públicos. Ao final, uma conclusão reflete acerca dessas quatro formas de escrita comparativamente, indicando características que são observadas individualmente em cada forma de texto, podendo ser identificadas como elementos característicos, isolados de uma forma específica, e quais aspectos podem ser vistos como mais gerais, elementos interdisciplinares do todo considerado de escritas sobre a dança.

## **1.2. Os Manuais de Dança: informação para a formação**

Oferecendo informação técnica sobre o treinamento, a preparação, a educação e a formação dos bailarinos, os manuais de dança normalmente focam na apresentação de sistemas fechados de comunicação através da dança, se direcionando ao desenvolvimento e aperfeiçoamento das habilidades e capacidades dos bailarinos, dentro desses sistemas. Os trabalhos mais antigos dessa natureza frequentemente apresentam ideias rígidas de como seria a execução apropriada de um movimento, sua colocação otimizada em coreografias, e os métodos para sua realização. Assim, os sistemas apresentados podem ser considerados como fechados: os manuais oferecem opiniões nas melhores formas (e nas formas adequadas) de se realizar e usar a dança.

Isso responde pela grande variedade e distinção entre esses sistemas. Movimentos são descritos diferentemente, executados diferentemente e com intenções diferentes, que refletem os objetivos, as propostas e opiniões dos indivíduos responsáveis tanto pelos manuais como pelas tradições em dança que

eles representam. Em *Orchésographie*, por exemplo, Arbeau (1589) ensina aos dançarinos como eles devem posicionar seus corpos e executar os movimentos, de acordo com os princípios de moralidade e decoro daquele tempo, bem como considerando as roupas da época, posto que, naquele momento, ele escrevia sobre as danças sociais realizadas na corte, em sua maioria dentro de ocasiões de festividades e eventos.

Tradições clássicas também foram registradas em manuais, como o *Basic Principles of Classical Ballet*, de Agrippina Vaganova (1969, original de 1946), até hoje usado pelo mundo como uma possibilidade de método para a educação em dança, mas que foi concebido bastante especificamente para seu momento, e dentro da tradição da dança russa. Ainda que alguns manuais venham de semelhantes propostas ligadas à ideia de dança clássica, seus diferentes backgrounds criam mudanças mesmo em elementos comuns da técnica — por exemplo, o posicionamento dos pés no *passé*, o quanto as pernas se cruzam quando em terceira posição, o como o corpo deve se organizar e quais músculos devem ser dominantes durante piruetas, e assim por diante.

As sistematizações e a preocupação com detalhes mostram uma consideração pela necessidade de padronização de alguns processos de treinamento e realização, garantindo a continuidade de uma tradição e de um estilo específicos, bem como das formas como eles são recebidos por seus públicos. É desse modo que a relação com os públicos aparece nessa forma de escrita. Essa ideia de determinar uma execução apropriada para a dança está presente no todo dos exemplos de Manuais. O *Elementary, Theoretical and Practical Treatise of the Art of Dance*, de Carlo Blasis (1968, original de 1820), por exemplo, se aventura profundamente na prescrição de como o bailarino deve realizar a dança, se comportar, e mesmo, em alguns aspectos, viver.

Isso revela que, com relação ao entendimento da comunicação da dança por essa forma de escrita, o que se encontra é de natureza prescritiva. Os autores estão, de certa forma, dizendo o que os públicos desejam e esperam da dança, o que deve ser realizado, e a maneira apropriada de fazê-lo. Assim, as possibilidades de comunicação são ao mesmo tempo limitadas, posto que pré-determinadas, mas também garantidas e estabelecidas, posto que os autores partem de uma experiência de trabalho dentro das tradições que discutem, e, considerando o

entendimento que têm das reações do público àquela tradição específica, eles organizam e apresentam a quem estuda e a quem ensina dança através daquele manual (já que os manuais servem sobretudo a propósitos educacionais) as habilidades necessárias para aquela específica comunicação e entendimento.

Essas considerações não são limitadas aos manuais de técnicas de dança clássica. Muitos dos pioneiros da dança moderna também trabalharam dentro desse tipo de sistemas fechados, tendo os seus sistemas sido apresentados em textos por eles próprios, por colaboradores seus, ou por especialistas que tenham estudado seus trabalhos. Doris Humphrey, Martha Graham, José Limón — nomeando alguns poucos — possuem materiais que almejam ensinar suas técnicas — e seus sistemas — mesmo depois da morte desses artistas. Também, diversos criadores contemporâneos sentiram a necessidade de refletir sobre seus meios de trabalho, ensino e criação de danças, tendo produzido materiais escritos com essas considerações. Mais recentemente, no entanto, tais textos tentem a outras formas de abordagem: não mais a reflexão de fórmulas e ideias acerca do que seria a maneira apropriada de um movimento, como indicava-se nos manuais clássicos, mas também incluindo abordagens mais amplas, chegando mesmo a aventurarem-se pelo que aqui se chama de teoria da dança.

Dentro dessa abordagem mais atual, pode-se considerar, por exemplo, a série de livros e dvds da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaecker em parceria com a pesquisadora de dança Bojana Cvejic (Keersmaecker, 2012), intitulada *A Choreographer's Score*. No meio do caminho entre os manuais e a teoria, esses livros apresentam os arquivos dos processos criativos de algumas coreografias da companhia *Rosas*, fundada e dirigida por Keersmaecker, incluindo também entrevistas e comentários, além de instruções em vídeo que mostram como as obras devem ser dançadas. Os livros também incluem reflexões acerca da arte e do estilo da companhia belga, explicando suas intenções e as razões que guiaram seus processos. Por essa característica, ainda que haja instrução acerca de como se realizam as danças, esses não se tratam de manuais de um estilo específico, já que não intencionam servir como um guia para um bailarino qualquer, numa situação qualquer, e servem mais como manuais daquelas coreografias de que tratam especificamente.

Isso destaca o aspecto interdisciplinar dos manuais: sua integração com a educação. Como eles são construídos a partir das ideias de transmissão e aprendizado, eles podem ser vistos como ferramentas pedagógicas. Eles se amparam na forma escrita para que a informação do como dançar seja transmitida em uma forma facilmente multiplicável e reproduzível — e portanto bastante diferente da transmissão corpórea e verbal tradicional da dança. No entanto, seus conteúdos ainda podem variar bastante, desde a determinação do que e como deve ser feito, até as reflexões do porquê as coisas precisam ser das formas como são propostas — um tópico que se associa mais à teoria da dança.

### **1.3. A Teoria da Dança: discussão, análise e síntese de sistemas**

Nos textos de Teoria da dança, o foco está na discussão, com a apresentação de múltiplos pontos de vista dos assuntos que se discutem, mesmo que, a certo ponto, também tenha existido nesse tipo de texto um tanto de prescrição. O livro de 1579 de Lambert Daneau, *Treatise on Dances* considera teoricamente questões do cristianismo, oferecendo o que o autor apresenta como respostas definitivas para certas questões de moralidade religiosa e sua interação com a dança. Outro texto desse período do início da formação da dança clássica como a conhecemos são as *Cartas sobre a Dança*, publicadas em 1760 por Jean-Georges Noverre. O coreógrafo e maître suíço pode ser considerado um dos primeiros a discutir como a dança comunica, e ainda que haja elementos prescritivos em suas cartas — sobretudo quando ele defende as reformas que considera necessárias ao ballet — suas ideias são apresentadas em uma linha de pensamento e reflexão que é característica da teoria.

Se no trabalho de Blasis encontram-se sugestões pontualmente baseadas em preferências do público, Noverre discute a importância de que o bailarino entenda o trabalho — assim como de que o público entenda o bailarino — advogando formas de interpretação que, ele considera, deveriam ser pesquisadas e criadas por artistas, baseadas não nas formas rígidas do ballet de corte mas nas necessidades cênicas da comunicação daquela arte.

A teoria da dança também é muito útil quando coreógrafos e pesquisadores desejam explicar o como eles acreditam que as danças devam ser



criadas. Foi esse o caso de Théophile Gauthier, no início dos anos 1840, com seus artigos que explicavam algumas das razões do ballet romântico. Também foi o caso de Michel Fokine, que publicou em 1914 no jornal *The New York Times* uma carta na qual explica os princípios do que ele chama de *o novo ballet*, assim como as regras que ele acredita serem organizadoras da criação de danças.

Trabalhos mais recentes, como *Dance Analysis: Theory and Practice*, de Janet Adshead (1988) e *Le Corps* (1972) e *De la Création Chorégraphique* (2001), estes dois do francês Michel Bernard, se aventuram na nomeação dos sistemas de comunicação que se apresentam num evento de dança. Esses sistemas discretos organizam as possibilidades de criação e entendimento de obras de dança, e ao os discutirem, os autores estão tentando se aproximar do entendimento da comunicação da dança enquanto linguagem.

*Next Week Swan Lake: Reflections on Dance And Dances*, de Selma Jeanne Cohen (1982), também articula comentários acerca de sistemas de dança, questionando o que o público pode entender a partir de uma obra de dança. A relação entre artistas e públicos é constantemente debatida, enquanto se avança acerca do entendimento da comunicação da dança, tanto enquanto possibilidade (teoricamente) como através de exemplos. É remarcável o exemplo de Cohen tratando da Fada Açucarada, do ballet *O Quebra Nozes*. Quando ela questiona o que é uma Fada Açucarada e como ela seria reconhecida por alguém na rua, a autora inicia uma discussão acerca da comunicação do ballet como dependente do libreto, entre outros temas. Nesse ponto, Cohen coloca em perspectiva alguns dos sistemas próprios ao ballet clássico, referindo-se à sua tradição de background narrativo e intenção de contação de histórias.

Isso cria uma associação interdisciplinar entre a dança e a literatura. Historiadores, como Paul Bourcier (1978) e Jack Anderson (1981), consideram a narratividade como a principal separação entre as danças sociais que eram apresentadas nas cortes européias e as primeiras formas de ballet, como o *Ballet Comique de la Reine* (1581, de Balthasar de Beaujoyeux). As danças de corte eram apresentadas em situações sociais, que, portanto, pressupunham participação, enquanto os ballets de corte, mesmo que ainda apresentados como parte do entretenimento de festas, supunham uma distinção clara entre aqueles que dançavam e aqueles que assistiam à dança. Essa separação foi forçada pela ideia

de se tratar a dança como uma forma de narrativa, que requeria uma preparação específica e ensaios, assim dando à dança o seu elemento cênico, se mostrando como uma referência maior para o entendimento de como a dança pode articular com outras formas artísticas. No entanto, deve-se manter em mente que esses elementos e relações são produtos diretos de seus tempos e estética, devendo, portanto, ser considerados também pela perspectiva histórica.

#### **1.4. A História da Dança: os eventos e sua relevância**

Ainda que os primeiros manuais de dança tenham servido como uma forma de registro da história da dança — e de algumas danças em específico — eventualmente os autores demonstram uma necessidade de se dirigirem mais especificamente à história. Desde a publicação do *General History of Sacred and Profane Dances* de Jacques Bonnet em 1723, as metodologias dos historiadores de dança têm variado bastante. A principal mudança, provavelmente, é que as primeiras Histórias se apresentavam basicamente como recontos pessoais dos acontecimentos, baseados na memória e na transmissão entre indivíduos. Paralelamente à pertinência desses registros pessoais, a consideração da importância do uso de outras fontes primárias e documentais vai aparecendo, sendo hoje um dos aspectos mais relevantes na discussão dos trabalhos de história.

As histórias da dança trabalham intimamente com essa relação da tradição da transmissão oral, assim como com o arquivamento e a documentação. Enquanto a documentação se foca em fontes históricas, no momento da investigação histórica — assim como no momento da escrita dos resultados dessa investigação — entra em jogo a autoria e a personalidade do autor. Aparece então a noção da história como entidade fictiva, que se constrói a partir de determinados acessos e apresentações (RANCIÈRE, 2000), ou seja: não há neutralidade absoluta ou imparcialidade possíveis, e o autor está presente nas decisões da metodologia da pesquisa, e na forma como os materiais encontrados são usados, discutidos, e apresentados, já que as múltiplas fontes geram múltiplas possibilidades de abordagem e apresentação.

Não é fácil encontrar, nem analisar, as múltiplas fontes que existem acerca de um dado período, de uma companhia, de uma escola, de um bailarino, de

um coreógrafo, de um teatro, e assim por diante; e por esse motivo, existe um grande número de textos de história que preferem limitar seu escopo. Fixando a pesquisa em um único indivíduo, companhia ou período, o pesquisador passa a dispor de mais tempo de pesquisa, e mais espaço de desenvolvimento, para um texto mais aprofundado em seu assunto. Também, isso responde pelo menor número de livros de História Geral, entre os quais podemos citar o já mencionado *Histoire de la Danse en Occident*, de Paul Bourcier (1978), também *Dance*, de Jack Anderson (1981), e *Ballet and Modern Dance*, de Susan Au (1998) — todos estes sendo exemplos da abordagem sucessiva dos estilos e formas de dança no tempo, com a discussão de sua relevância no contexto em que apareceram, assim destacando a continuidade e as mudanças dessa forma artística.

O livro de Jennifer Homans (2010), *Apollo's Angels: A History of Ballet*, exemplifica muito do que pode ser visto em outros exemplos de textos de história da dança. Como a principal proposta desse tipo de obra é a transmissão de informação, a maior parte daquilo que poderia ser tomado como opinião pessoal é apresentado por sua relação com fatos e eventos. Em relação aos sistemas de comunicação, esse tipo de material se preocupa com mostrar as formas como os sistemas se alteram ao longo do tempo, mais do que com analisar os sistemas em questão. Há um foco notável na relação entre artistas e públicos, e, ainda mais, entre artistas e seus contextos (sejam sociais, políticos, econômicos ou artísticos). Usualmente, o objetivo é de expandir o conhecimento acerca da dança em seu tempo, e apresentar o que se entendia através daquela forma de comunicação naquele contexto.

*Apollo's Angels* foi especialmente discutido não pela extensa pesquisa de Homans fez (abrangendo, e em riqueza de detalhes, períodos que foram, inclusive, frequentemente deixados de lado em outras das obras já mencionadas), mas sobretudo por seu epílogo, que, conforme o título apresenta, propõe que 'The masters are dead and gone'. Esse epílogo incitou uma onda de respostas e mesmo edição de novos livros para questionar essa asserção e a consideração que ali é apresentada de um possível fim do ballet. Sobre esse aspecto específico, enquanto a parte histórica de seu livro, ao oferecer dados e referências, tenta expandir o conhecimento que o leitor tem dos eventos do passado, no epílogo o foco passa para um nível de interpretação dos dados coletados, que, de certa forma, pode

sugestionar o leitor a um entendimento (ao tentar convencê-lo), um procedimento que também é frequentemente associado à crítica de dança.

### **1.5. A Crítica de Dança: apreciação, divulgação e reflexão**

São muitos os exemplos de críticas de dança, frequentemente compilados em obras antológicas de um autor ou de um grupo de autores (BEAUMONT, 1950; DENBY, 1968; SIEGEL, 1972; ANDERSON, 1987; PERRON, 2013). Também há uma quantidade considerável de textos acerca do trabalho e da função da crítica — textos de opiniões bastante divergentes, é importante mencionar. O papel do crítico de dança tem sido questionado, investigado, exaltado, e rejeitado (cf. GUEST, 1962; SORELL, 1965; DENBY, 1979; FARNDAL, 1990; BURNSIDE, 1991; ACOACELLA, 1992; FERREIRA, 1995; COPELAND, 1993; e BERNARD 2011 — nomeando apenas algumas das muitas referências possíveis). A crítica de dança foi entendida como forma educativa, como informação geral, como opinião pessoal de gosto e preferência, e múltiplas outras possibilidades entre essas.

Uma separação fundamental nos textos de crítica pode ser proposta entre a crítica jornalística e a crítica acadêmica (HAN, 2015, Creuser). A crítica jornalística ocupa atualmente um papel fundamentalmente econômico com relação à dança, despertando interesse do público em produções, eventualmente levando-os a se interessar e considerar assistir às apresentações, assim fazendo com que as obras discutidas sejam conhecidas. Quando há a intenção da publicidade, normalmente os textos vão apresentar informações fundamentais de serviço, o como, onde e os preços das apresentações, e, também dentro desse propósito, os textos desse tipo de crítica costumam ser feitos antes das apresentações (ou tão cedo quanto possível), assim se baseando também em ensaios, entrevistas e pré-estreias, para que a publicação possa chegar ao público com tempo hábil de atender sua função de divulgação. Esse formato da crítica reflete usos contemporâneos da mídia, sobretudo impressa, e não pode ser pontuado como uma constante na história desse tipo de texto, que já encontrou, inclusive dentro do jornalismo opinativo, amplo espaço para a reflexão e o debate acerca da arte.

Quando existente, essa intersecção entre o campo econômico e publicitário, aplicada às artes da cena, pode refletir uma importância do *feedback*

editorial como maior do que o texto escrito, e, portanto, maior do que a própria obra discutida, e o espaço do jornal pode ser vendido como *commodity* que capta possíveis públicos. Se há múltiplas opções de apresentações de dança a assistir, a opinião do crítico pode se tornar influencial na decisão de qual será a escolhida, e também em como essa obra será entendida.

De um outro lado, temos a crítica acadêmica, presente nas universidades, nas revistas e periódicos especializados, e focada num mais estudo aprofundado e estruturado das obras, portanto sendo necessariamente posterior a elas. Esse tipo de crítica é criado como forma de consideração da obra, podendo se propor a elucidar a obra para o público ou para a comunidade acadêmica, discutindo seus aspectos, qualidades da performance, a relevância daquela dança e assim por diante (CARROLL, 1987), propondo outras formas de debate e discussão sobre a arte da dança. Ainda que os nomes aqui propostos como separação possam sugerir que a divisão proposta se baseia na mídia e no formato de publicação do texto, ela considera muito mais as intenções dos autores como seu elemento determinante — ainda que essas intenções sejam de fato frequentemente ligadas em muitas maneiras a suas mídias específicas.

Sally Banes (1994) considera quatro diferentes operações que um crítico pode realizar em seu trabalho: descrição, contextualização, avaliação e interpretação. Essas operações podem se relacionar em múltiplas formas aos aspectos que aqui são discutidos. A descrição é o método que o crítico usa para apresentar os sistemas empregados naquela comunicação. Mesmo que não sejam discutidos, eles são descritos, assim dando ao leitor uma forma de acesso à obra. Se o leitor assistiu à obra, ele pode ser capaz de lembrar, através da descrição, pontos principais que o crítico considera relevantes para a análise proposta. Se o leitor não assistiu à obra, a descrição pode ajudá-lo a ter uma ideia, mesmo que parcial, dela. Ao contextualizar e avaliar uma obra, o crítico coloca esses sistemas em relação com seu tempo, estabelecendo a aproximação entre os artistas e os públicos — e ele mesmo, enquanto membro do público — e apresentando uma experiência de recepção que pode diferir da experiência de outra pessoa, mas continua sendo uma experiência, real, e, na crítica, tornada pública, partilhada.

No entanto, ao interpretar uma obra, o crítico está sempre em uma situação difícil. De um lado, sua opinião pode ser exigida (por alguns editores) e

desejada (por alguns leitores); por outro lado, ao oferecer uma opinião interpretativa, o crítico pode interferir com as opiniões dos leitores, limitando-as, pre-determinando-as (ver em DENBY, 1969, a discussão dos muitos pontos de vista acerca da relação entre o crítico e o entendimento do público). Esse risco foi explorado profundamente em formas de crítica que focam na avaliação da obra e que oferecem opiniões e preferências pessoais como forma de validação ou questionamento das obras que consideram. A crítica avaliativa, extremamente popular desde o ballet romântico, e principalmente voltada para a apreciação, sofreu, a certo momento, uma grande resistência por parte do público leitor, e, historicamente, observam-se muitas alterações no foco dessas quatro operações.

De acordo com Banes (1994) cada texto de crítica pode misturar as dosagens dessas quatro operações, mas observamos que alguns autores mostram preferências em suas escolhas, por exemplo, nas críticas interpretativas da *New York School of Criticism* (THEODORES, 1996), que apresenta a experiência individual da dança como forma valiosa e interessante de crítica. O aspecto mais relevante desse sistema de quatro operações é sua múltipla possibilidade de dosagens, no sentido de criar combinações únicas, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, essas combinações podem ser capazes de emular características das outras categorias de textos aqui discutidas, criando críticas de orientação histórica, ou que destacam a assertividade dos manuais, ou a característica investigativa da teoria. Talvez por essa possibilidade de emprestar das outras formas de escrita a crítica tenha sido pontuada por Carter (1976) como o nível primeiro da escrita acerca da dança, expressão que a autora traduz a partir de um entendimento de que dentre as múltiplas possibilidades de se escrever sobre dança, como as aqui apresentadas, a crítica é aquela que mais se aproxima de fato da apresentação da dança.

## **1.6. Comparativo dos Sistemas de Comunicação dos Textos sobre Dança**

A ideia de que o texto e o estudo da dança possam invadir o espaço pessoal da relação entre artistas e públicos não é rara nem novidade, tampouco é ela uma ideia simples, e pode ser considerada a partir da perspectiva de cada uma das categorias aqui apresentadas. Enquanto manuais frequentemente têm uma

característica assertiva que lida com a dança através de sistemas fechados de comunicação, isso se faz, como mencionado, na intenção de preservar e disseminar os sistemas específicos de um criador, de uma escola, de uma tradição em dança. Essa ideia de preservação considera as visões particulares das relações que estes indivíduos ou instituições desejam criar com seus públicos, e ainda que assim se limitem essas relações, esse procedimento intenciona garantir sua manutenção e preservação enquanto possibilidade comunicativa.

Esse processo não se apresenta nas ideias da teoria da dança, que tem um caráter investigativo ao pesquisar os sistemas que organizam a comunicação da dança. Essa intenção se percebe na discussão das relações entre artistas e públicos, e na necessidade de questionamentos estéticos baseados nessas relações. As possibilidades de comunicação da dança são tidas por essa forma como múltiplas e amplas, e consideradas enquanto potenciais, sendo analisadas por exemplos de situações de criação e apresentação de obras de dança.

Quando esses exemplos são considerados, sobremaneira, por sua inserção em seu tempo, vemos a característica contextual das histórias. A escrita da história da dança pode apresentar relações estruturadas de entendimento, mas unicamente tanto quanto elas venham da análise de dados específicos que revelem informações específicas dos momentos discutidos. Como o acesso à informação histórica é normalmente determinado pelo poder institucional do arquivo (DERRIDA, 1995) e pelo esquecimento e pelo aspecto performativo da memória, as análises que resultam desses dados são indicativas de muito mais do que apenas fatos e eventos. Não obstante, pelo uso de múltiplas fontes frente a seus objetos, historiadores tentam contextualizar as possibilidades de comunicação da dança, enfatizando suas mudanças e continuidades, assim permitindo um entendimento dos múltiplos aspectos das relações entre artistas e públicos.

Focando na experiência da obra de dança, o caráter fenomenológico da crítica mostra uma recepção pontual — a do crítico — em relação aos trabalhos que ele discute. Assim, é criada uma forma de pessoalidade, informada pelo trabalho e suas escolhas artísticas, que é contextualizada pelo conhecimento do crítico acerca dessa forma artística. Enquanto essa experiência pessoal é publicizada e partilhada, o background que organiza aquela experiência específica é colocado em evidência,

da mesma forma que o background de cada obra organiza seus sistemas de comunicação, parcialmente apresentados e descritos pelo crítico em seus textos.

Vê-se que as múltiplas possibilidades de escritas sobre a dança são frequentemente interligadas interdisciplinarmente aos campos que as alimentam, quanto a seus objetivos, mídia, públicos e afiliações autorais. Mais, ainda, observa-se que o elemento que conecta essas múltiplas fontes, quando elas são aplicadas à dança, é a relevância da comunicação da dança: o entendimento das criações de dança, e a transmissão e discussão desse entendimento, que se reflete tanto nas formas de escrita quanto nos campos do saber que ajudam alimentá-las, conforme previamente discutido.

Ainda que articulem a comunicação da dança em modos diferentes, todos esses diferentes tipos de escrita discutem esse processo, intimamente relacionado à possibilidade de entendimento de eventos de dança. Tem-se a dança enquanto forma artística que se completa no momento da apresentação, ao contato com o público, e a ideia de um sistema, intencionado para a apresentação, estabelecido para criar entendimento — que é a mesma ideia que leva ao entendimento do conceito de linguagem como uma noção expandida que será abordado mais à frente. Ao discutir a comunicação da dança, os escritos de dança oferecem percepções acerca das possibilidades de estruturação dos sistemas que organizam essa comunicação. Eles apresentam, em seus múltiplos modos, formas de entendimento daquilo que acontece no momento da apresentação e que permite que a dança comunique algo a alguém.

Considerando o que se escreveria sobre a dança, e por quê isso seria feito, assim como não há apenas uma forma de escrita sobre a dança, não há apenas uma resposta a essas questões. Poderia-se sugerir que se escreve sobre a dança pelo mesmo motivo que se assiste à dança: porque ela interessa, move, porque ela se comunica com alguém e esse alguém deseja se comunicar de volta (com ela) e adiante (passando-a em frente, para outros). Pode-se apresentar os tipos de textos sobre a dança, suas particularidades, e sua relevância histórica. Pode-se apresentar a relação íntima entre a palavra escrita e o registro da história. Todas essas, possibilidades comunicativas, que reforçam a prerrogativa da dança enquanto sistema de comunicação.



Para aprofundar a discussão da crítica, dentro de suas características sistemáticas (e sintomáticas), passa a ser necessário desenvolver a reflexão no sentido de justificar, teoricamente, a constituição desse aspecto comunicativo e de linguagem que a crítica compartilha com a dança. É a partir da associação entre uma e outra forma, e da identificação dos sistemas que organizam as linguagens (para além das línguas e do verbo), que é possível identificar a matéria que estrutura tanto a dança como a crítica da dança, assim esclarecendo sua parceria.

Esse é o assunto dos dois próximos capítulos, que servem para organizar o pensamento da dança enquanto linguagem, e mostrar como a crítica de dança se apresenta dentro desse edifício de saber e de conhecimento da dança.

## **CAPÍTULO 2<sup>2</sup>**

### **A DANÇA COMO LINGUAGEM**

#### **2.1. A Teoria de Dança e a Noção de que a Dança seja Linguagem**

Há um princípio fundador por trás dessa pesquisa, que vem alimentando-a deste sua pré-configuração: trata-se da compreensão da dança como uma forma de linguagem. Esse paralelismo não trata de justificar um uso específico do termo linguagem, mas de demonstrar, através dessa relação, que a mesma estrutura de pensamento que leva ao entendimento de que a dança é uma linguagem, é a estrutura que leva à possibilidade de articular a comunicação da qual a crítica de dança é capaz.

Essa associação é fundamental para a proposta que aqui se desenvolve, de apresentar a crítica como uma produção que pode ser metodologicamente pensada para discutir a crítica de dança, e o caminho que agora começa a se traçar, situa a dança dentro desse domínio da linguagem, para, na sequência, oferecer a organização do pensamento que situa a crítica dentro da experiência da dança. Nesse sentido, o que aqui se contrói, com relação ao capítulo anterior, é um exercício de teoria da dança, que desembocará num estudo de teoria da crítica de dança.

Os avanços da teoria de dança frequentemente estiveram ligados a sua associação com outros campos do conhecimento. A discussão da dança enquanto linguagem é um dos grandes interesses da teoria de dança, e, dessa forma, campos que se relacionam aos estudos das linguagens têm apresentado diversas possibilidades de pesquisa para a teoria da dança. Aqui, apresenta-se uma consideração que passa pela linguística e a possibilidade que esse campo abre para o entendimento do conceito de linguagem no fenômeno de dança. Esta possibilidade é alargada pela abordagem sistemática que a semiótica peirceana dá ao entendimento de suas estruturas de representação. Através dos estudos de Peirce acerca do funcionamento, apresentação e articulação dos signos, é possível

---

<sup>2</sup> O texto deste capítulo foi desenvolvido a partir de um artigo publicado originalmente em inglês, sob o título de “Rethinking Dance Theory Through Semiotics”, na revista *Studies About Languages* (Lituânia), No 26, 2015, que, por sua vez, provém de um *paper* apresentado no International Congress on Humanities, na cidade de Kaunas em 2014.

organizar as diferentes formas de acesso que platéias têm dos conteúdos transmitidos pela dança, que, como será discutido na sequência, frequentemente preferem construções não-simbólicas, assim fazendo que as abordagens por comparações com linguagens verbais sejam dificultosas e pouco proveitosas.

Aqui, a dança será discutida como uma forma de comunicação, tratada enquanto linguagem, comparada com alguns aspectos das teorias da linguística e da semiótica peirceana, e pensada a partir de considerações em neuro-estética. Nenhuma correspondência imediata entre algum desses campos e a dança é proposta aqui, e certamente nenhum desses campos é apresentado de forma a exaustar as possibilidades de reflexão e interação entre eles. O que se apresenta é um estudo da possibilidade de uma reflexão cientificamente informada da dança considerada como linguagem, através de referências que se mostram úteis para tanto.

Independentemente das dificuldades que possam ter historicamente atrapalhado ou ralentado o desenvolvimento de teoria acerca da dança, essa forma de pensamento existe, e, primordialmente, ela mostra uma consideração com relação a um aspecto central: a ideia da dança enquanto linguagem. Ainda que essa referência da arte como linguagem venha de um uso inicialmente metafórico do conceito (conforme Calabrese, 1984, aponta, em seu estudo da aplicação do termo às artes visuais), esse entendimento coloca a dança, e a arte em geral, dentro dessa noção de comunicação através de sistemas, que pode ser chamada de linguagem, em seu sentido mais amplo (Barthes, 1984, desenvolve sobre a relação obrigatória de existência de sistemas naquilo que pode ser considerado linguagem). Em um sentido mais estrito, no entanto, muitas discussões precisam ser levadas em conta para que se demonstre que a dança pode, de fato, ser chamada de linguagem, assim apontando quais as características de uma linguagem, como ela opera, e de que ela é capaz — reflexão que falta, em grande escala, ao campo da teoria da dança.

Ainda que exista essa referência frequente da dança como linguagem, são poucos os autores que se aventuram na demonstração de que consideração de linguagem é essa, e como ela possa ser aplicada a uma forma artística como a dança. E, mesmo quando (e se) essa questão for respondida, e a dança possa ser demonstrada enquanto pertencente a um entendimento dessa categoria de

linguagens, ainda permanece a necessidade de tratar do aspecto sistemático da organização e apresentação de uma linguagem, dentro das mídias da dança. Essas investigações podem se desenvolver por diferentes abordagens, e aqui duas delas são o foco da discussão, relacionando dança aos campos da linguística e da semiótica.

A constante referência à dança enquanto linguagem, ainda que metafórica ou retórica, sugere a aproximação entre a dança e as linguagens verbais (chamadas simplesmente de 'linguagem' na maior parte das teorias linguísticas), e é a partir desse fato que a linguística se apresenta como uma primeira forma de reflexão, sendo o campo originalmente dedicado ao estudo da linguagem. Porém, o entendimento da linguística da ideia de linguagem é estreitado pela especificidade do objeto que essa ciência estuda. Por essa razão, investigar dentro de uma estrutura linguística — mesmo se ofereça conclusões positivas — demanda uma constante justificação, e separação das propostas fundadoras dessa ciência.

Metodologicamente, aqui se apresentarão primeiro algumas das reflexões sobre a ideia da dança ser uma linguagem a partir de um ponto de vista da linguística, com o auxílio e a referência a alguns autores e fontes primárias em linguística. Certamente, o campo da linguística não é tomado amplamente em todo o seu desenvolvimento, e a abordagem que se apresenta tem um foco preciso na sistematização dos elementos fundamentais da linguagem, conforme publicada num estudo abrangente de Charles F. Hockett em 1960. Se, por um lado, isso limita o presente estudo a uma dentre muitas possíveis reflexões, por outro lado esse procedimento demonstrará uma forma de abordagem comparativa potencialmente tanto favorável quanto contrária à discussão que se dá.

Os aspectos problemáticos dessa comparação levarão, ainda dentro de uma estrutura de trabalho linguística, à indicação de outras possíveis abordagens, como aquelas que focam nas funcionalidades da linguagem enquanto sistema de comunicação. É essa possibilidade que se discutirá numa segunda seção deste capítulo, no qual as estruturas de representação da dança são confrontadas com alguns dos aspectos da teoria semiótica de Peirce, aqui consideradas enquanto um campo que, por sua abordagem altamente abstrata, permitem uma aplicação mais livre à dança (enquanto objeto de estudo) do que a linguística permitiria. A partir da abordagem semiótica, mas ainda em consideração a certos aspectos metodológicos

da pesquisa linguística, o momento deste capítulo propõe pontuar alguns dos elementos da dança enquanto linguagem, não pela sua comparação direta aos elementos das linguagens verbais, mais pela análise do objeto à mão — a própria dança — dentro de uma estrutura de organização do pensamento que se encontra na semiótica.

Assim se apresenta uma metodologia que foi desenvolvida dentro de uma pesquisa de mestrado (Henrique Rochelle, “Elementos da Dança como Linguagem”, PPG Artes da Cena, Unicamp, 2013, Orientação de Cássia Navas Alves de Castro), que mistura a revisão da literatura de campos considerados de interesse e pertinentes à discussão, a reflexões que vêm de um trabalho intenso com companhias, artistas e apresentações de dança. O intuito dessa metodologia é o de criar uma forma de reflexão que seja informada tanto pela literatura relevante quanto pela dança propriamente dita. Essa estratégia é uma forma de resposta à discussão da pesquisa acadêmica em arte, na consideração de que seja apropriado manter o foco da pesquisa na dança, alimentando-a de outros campos de estudo apenas na medida em que estes possam ser úteis para o entendimento daquele objeto, e não numa tentativa de aplicá-los — ou replicá-los — diretamente à dança.

A este ponto, está apresentada a questão central e a metodologia que organiza este texto: o estudo da dança pode ser beneficiado por um desenvolvimento ligado ao entendimento da dança enquanto linguagem, e esse entendimento pode vir de uma pesquisa baseada na semiótica. Avançando, a abordagem mencionada será desenvolvida, para a ilustração e discussão das proposições deste texto, que sejam: como a consideração linguística das linguagens verbais pode informar o entendimento da dança enquanto linguagem, e como a semiótica pode ser usada para aprofundar o entendimento dos sistemas que organizam a dança enquanto linguagem, assim rediscutindo certas bases da teoria de dança, bem como expandindo-as, de modo a permitir uma localização, que se dará no item 4 desta tese, da atividade crítica dentro da experiência da recepção na dança.

## **2.2. A Linguística e o Entendimento da Dança como Linguagem**

Quando se faz referência à dança como sendo linguagem, algumas suposições são feitas acerca das características do que possa ser considerado uma linguagem, bem como acerca das propriedades, elementos e capacidades da dança. A criação de analogias com a palavra linguagem reflete a relevância desse campo de conhecimento na pesquisa científica e filosófica, sobretudo a partir dos trabalhos influentes de linguistas como Roland Barthes, Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, mostrando um processo de popularização de novos usos daquela palavra que vêm validar esses termos. Como resultado, observamos que a ideia de linguagem não foi reconsiderada, mas sim, expandida, passando a abranger dentro de suas possibilidades muitos significados outros que aqueles originalmente intencionados (CALABRESE, 1984).

A corrente de pensamento que colocou a linguagem — o termo linguagem — nessa posição proeminente, é aquela associada à discussão da linguagem enquanto forma sistemática de representação, e da existência de signos para a organização e apresentação de tal forma representativa (referências a múltiplas abordagens do conceito e das ideias de linguagem e dos estudos de linguísticas podem ser encontradas em estudos panorâmicos como Bussman, 1998, e Crystal, 1997). A linguística, então, emerge como um ponto de início relevante para o estudo desse esquema que lida com como somos capazes de transformar coisas e fatos em discurso, e com como o discurso é organizado para que outros indivíduos possam retrair seu caminho inverso, entendendo, a partir do discurso, as coisas e fatos que ele reporta.

A linguística tem oferecido as bases para a análise dos elementos da comunicação da linguagem verbal, no que diz respeito a suas origens, apresentação e função na transmissão de conteúdos. Ainda que não haja um acordo simples entre os autores com os limites daquilo que pode ser chamado de linguagem, a grande variabilidade de princípios considerados foi resumida por Charles F. Hockett (1960) como os 13 elementos fundamentais da comunicação. O que Hockett propõe em sua consideração, sobretudo naquilo que toca a diferenciação entre a comunicação da linguagem pelos humanos e outras formas de comunicação animal, é uma classificação estruturada de treze elementos presentes nos sistemas que ele estuda (porém, para discussões contrárias à teoria de Hockett, considerar, por exemplo, o

artigo de Wacewicz e Zywczyński, 2014, com reflexões acerca de teorias evolutivas contemporâneas e perspectivas sociais e ecológicas).

Os treze elementos que Hockett propõe são: (1) canal auditivo-vocal, (2) transmissão abrangente e recepção direcional, (3) transitoriedade, (4) intermutabilidade, (5) feedback total, (6) especialização, (7) semânticidade, (8), arbitrariedade, (9) descrição, (10) deslocamento, (11) produtividade, (12) transmissão tradicional, e (13) dupla articulação.

Em um parágrafo de compilação explicativa: a comunicação é (1 – canal auditivo-vocal) recebida pelo ouvido e emitida pela voz – e, portanto, tendo (3 – transitoriedade) pouca duração após a emissão e uma difícil preservação em sua forma original; ela é realizada (9 – especialização) sem que sirva a propósitos biológicos outros que não sua própria realização, e é transmitida de forma que (2 – transmissão abrangente e recepção direcional) qualquer um no campo de audição possa ouvir a emissão e consiga identificar de onde vem; cada indivíduo é (4 – intermutabilidade) capaz de reproduzir aquilo que compreende, e de (5 – feedback total) internalizar tudo aquilo que emite, compreendendo sua própria comunicação, que é organizada em (8 – descrição) unidades mínimas, que são categorizáveis e distintas de outras categorias; estas (13 – dupla articulação) unidades são de um número pequeno e são recombinadas para criar um número infinito de unidades maiores de comunicação, sendo possível (11 – produtividade) a criação de unidades novas, nunca antes vistas; cada unidade de significação é (6 – semânticidade) associada a um significado particular, que (8 – arbitrariedade) não tem nenhuma conexão direta com o sinal que o representa; a comunicação permite (10 – deslocamento) expressar coisas que não estão presentes espacialmente, temporalmente ou mesmo realisticamente, e é (12 – transmissão tradicional) ensinada culturalmente, não sendo uma habilidade inata.

Uma primeira abordagem do assunto em questão seria, então, verificar se esses treze elementos se aplicam à dança (Fitch, 2006, faz, por exemplo, essa verificação para discutir a possibilidade de se tratar a música como linguagem), mas fica necessário questionar: a dança precisa funcionar, se estruturar e se apresentar da mesma maneira que as linguagens verbais (ou qualquer outra forma de comunicação)? Quando Hockett faz uma seleção dentre os seus treze elementos, apontando quais são exclusivos da linguagem humana e quais podem ser

encontrados nas formas de comunicação de outras espécies, ele está, ao mesmo tempo, analisando dados comparativos e determinando uma separação arbitrária. Uma pesquisa que tente replicar esses elementos de Hockett para qualquer forma de comunicação que não seja aquela discutida pela sua amostragem pode alcançar, no máximo, uma verificação 'sim ou não' para cada elemento. Nesse caso particular, essa verificação seria: é a dança precisamente a mesma coisa que a linguagem verbal? E, caso contrário, quão diferente dessa forma de organização é a dança?

Ao analisar uma forma de comunicação a partir desses elementos, tudo que se pode alcançar é o check-list que viria a corroborar ou a impedir a associação daquela outra forma à ideia de linguagem. Esse impedimento é fácil de se obter, por exemplo, usando o primeiro dos elementos de Hockett, o canal auditivo-vocal, que limitaria o entendimento de quaisquer linguagens a essa mídia. Entretanto, se compararmos uma palavra conforme ela é emitida e sua apresentação em escrita, gravada, ou mesmo em linguagem de sinais, observamos que ainda que o meio de transmissão seja diferente, a mensagem que se transmite permanece capaz de cumprir seu propósito.

Esse fato é relevante porque põe em perspectiva uma corrente diferente da linguística, ao analisar não os dados crus e as características formais e estruturais, mas discutindo as capacidades e os aspectos funcionais de uma linguagem. Essa forma de entendimento do que é (e do que pode ser) uma linguagem, para que ela serve e o que a constitui, considera a linguagem enquanto forma de expressão baseada em processos cognitivos, que tem como características fundamentais a criatividade, a habilidade de abstrações conceituais, e a possibilidade de reflexão metalinguística (BUSSMANN, 1998). Assim apresentando um conceito alargado de linguagem que não se sujeita às limitações formais dos treze elementos elencados por Hockett.

Refletindo sobre essa compreensão abrangente da linguagem, assim como sobre as noções de funções da linguagem (conforme descritas por Jakobson, 1971), a questão que aqui se discute sofre uma pequena alteração. Não mais se questiona se a dança pode ser referida enquanto linguagem a partir de sua associação a um conjunto de elementos presentes na linguagem verbal, a sim, entende-se que a comunicação é um dos principais propósitos da linguagem verbal, e que esse propósito é realizado nas linguagens verbais através de estruturas



específicas que são apropriadas a suas transmissões e intenções possíveis. A linguagem verbal deixa de ser tida como a única linguagem completa possível, e passa a ser entendida como “only one among many possible languages or order of languages” (COLLINGWOOD, 1983, p.372), sendo que o fio que liga essas possíveis linguagens permanece sendo sua capacidade comunicativa. Assim, qualquer linguagem que não permita a comunicação seria uma linguagem inoperante — não seria, de fato, uma linguagem (TERWILLIGER, 1974) — porém, as formas como cada linguagem permite e possibilita a comunicação não seriam necessariamente as mesmas.

Similarmente a essa ideia de linguagem enquanto sistema com propósito comunicativo, aqui se considera um entendimento da dança que sugere que a dança possui um propósito sumariamente comunicativo, mas, como suas intenções e transmissões não são necessariamente as mesmas que aquelas para as quais a linguagem verbal seria usada, a estrutura de representação da dança difere daquela das linguagens verbais.

Essa possibilidade é o foco da seção que segue, mas cabe aqui identificar um paralelo com o que foi apresentado no capítulo anterior, que, a seu passo, começa a apontar a ponte que será cruzada na capítulo 3 desta tese. Tanto a linguagem, como a dança como os escritos sobre a dança — e, portanto, a crítica — apresentam um foco declarado no aspecto comunicativo.

O interessante é que a escrita (no sentido de escritura) é, em si mesma, uma forma de representação da linguagem verbal; e a crítica é uma forma de representação escrita da dança, que, por sua vez, é em si mesma também uma forma de representação. Acumulam-se processos de representação, mas que não são de naturezas idênticas: enquanto a representação da escrita tende à transcrição, posto que articula os mesmos sistemas lógicos de organização que a linguagem verbal falada, a representação — escrita — que é realizada pela crítica não é da mesma natureza que a representação — corporal — realizada pelo corpo. Para lidar com as distinções entre esses processos de representação será necessário recorrer a estudos de outras naturezas, como a já pontuada neuro-estética, que aporta a discussão ao nível corporal e neurológico; e a semiótica, que oferece à discussão um edifício de construtos teóricos flexíveis para a mediação entre esses múltiplos elementos. Por enquanto, lidemos com as questões da

representação nas linguagens, em geral, para a passagem, posterior, à discussão das outras formas.

### **2.3. Estrutura e Representação na Linguagem e na Semiótica**

Como apresentado, alguns dos elementos de Hockett estão profundamente ligados à estrutura das linguagens verbais. E, conforme o próprio autor discute em seu artigo, nem todas as características presentes na comunicação verbal humana podem ser encontradas em formas de comunicação de outras espécies animais. Aqui, propõe-se continuar essa noção, em um entendimento de que nem todas as características presentes nas linguagens verbais humanas estarão presentes em outras formas de linguagem — formas que continuarão a ser referidas enquanto linguagens, dentro do entendimento expandido do termo, que aqui se propôs. Se os elementos de Hockett que focam em características estruturais revelam as formas como a linguagem verbal (bem como algumas formas de comunicação animal, dadas as equivalências que ele discute) funciona, então esses elementos não precisam necessariamente ser expansíveis a outros tipos de linguagem. Isso não tira da dança nem a capacidade de comunicação nem a ideia de que ela seja uma linguagem, mas demonstra intensamente que é necessário investigar quais sejam as suas características formais e estruturais específicas.

É nesse ponto que a linguística dificulta o desenvolvimento do estudo aqui proposto: tendo se dedicado às possibilidades apresentadas pelas particularidades das linguagens verbais, a linguística oferece um conjunto considerável de elementos e características que podem ser buscados no estudo desse tipo de linguagem, mas que é dificilmente aplicado com sucesso a outros sistemas, como a dança.

Uma das dificuldades envolvidas nesse processo é a amplificação das possibilidades de compreensão de comunicações artísticas. Em uma obra de dança existe uma quantidade enorme de elementos organizados para comunicar, de forma que o público é bombardeado por ondas de conteúdos potencialmente comunicativos durante a apresentação. No momento da apresentação, no entanto, não há controle sobre quais elementos dentre aqueles todos serão de fato entendidos enquanto conteúdos e interpretados. Uma vez que se inicia a apresentação da obra, os criadores abandonam parte de seu poder, e tudo que o

espectador puder apreender da obra pode se tornar para ele uma interpretação válida. Assim se cria o processo de hiper-interpretação, ou ressemantização (UBERSFELD, 1996), um processo através do qual muitos elementos que não foram projetados pelos artistas para comunicar são entendidos pelo público como se o tivessem sido. Esses elementos se misturam nas mentes do público a outros elementos, estes de fato intencionados à comunicação, e o todo deles está sujeito à interpretação individual que é ligada às experiências e juízos pessoais.

Assim se forma um espaço de fronteira entre o que os criadores propõem e o que os indivíduos do público percebem. Mas essa fronteira tem suas bordas borradas, se apresentando como um espaço de transição, não como uma linha rígida. É nessa fronteira que acontece a comunicação da dança, em circuitos que perpassam um e outro território, múltiplas vezes, em um esforço que é tanto dos artistas — aí incluindo coreógrafos e bailarinos —, de apresentar aquilo que seja necessário para que a obra seja compreendida, como dos indivíduos no público, de encontrar os acessos a esses conteúdos. Esses caminhos comunicativos são objetivamente criados na arte, e tentam intensificar o contato e o entendimento entre artistas e públicos (NAVAS, 2011).

Esse entendimento dual da arte, que é construído em colaboração entre artistas e públicos, não deveria levar à impressão de uma liberdade absoluta das interpretações. Por mais que um indivíduo possa refletir sobre aquilo que lhe é apresentado (e, portanto, o que isto representa), mudando a sua representação intencionada para algo que o próprio indivíduo possa entender da obra, como anteriormente mencionado, ainda existe aquilo que é apresentado e oferecido pela obra assistida. Ainda que, na representação das artes da cena, tudo possa ser tido como signo (KOWZAN, 2006), não se trata de um entendimento completamente livre, porque ele possui um limite, que é estabelecido justamente pelos conteúdos concretos que são colocados naquele momento, por aqueles artistas, naquela situação, dentro daquele espaço, segundo aquela configuração, de acordo com aquelas condições. E são esses elementos concretos que guiam o caminho da interpretação.

No entanto, no momento em que o público assiste à obra, a associação que cada indivíduo faz não vai necessariamente no encontro das intenções dos artistas, no que diz respeito a cada um dos diversos estágios de desenvolvimento da

obra em questão. O todo desses elementos está além da apresentação e é carregado para ela e nela apresentado apenas indiretamente. De uma forma, toda a informação colateral, externa à obra, é uma sua parte constituinte, determinando aquilo que é apresentado e recebido, estabelecendo novos limites do que é apresentado e de como isso pode ser recebido, em um constante esforço e atividade estéticos (conforme a ideia de Goodman, 1968, de atitude estética enquanto ação de criação e recriação).

É dessa forma que a dança apresenta um propósito comunicativo. Mesmo quando não há uma mensagem tradicional a ser transmitida — uma história a contar, um conteúdo a informar — ainda existe algo sendo comunicado a alguém. Trata-se de uma atividade que é dirigida para fora, para o outro (MARTIN, 1969), mas cujos conteúdos possíveis podem variar imensamente, alcançando desde sentimentos, sensações, impressões e noções até formas específicas, ideias complexas, fatos e elementos reflexivos. A dança pode tratar dela própria, ela pode tratar de temas e coisas fisicamente presentes no trabalho, e pode apresentar temas estranhos ao palco, incluindo outras linguagens artísticas, e essas, por sua vez, também podem ser representativas, figurativas, indicativas, referenciais, ou mesmo abstratas.

Com tão ampla possibilidade de comunicação, é importante observar que a dança não se compara, no entanto, a outras formas de linguagens, como as verbais, em muitos de seus usos. Houvesse a necessidade de informar alguém de alguma coisa, a dança dificilmente seria o meio direto e prático para fazê-lo. Quando alguém diz que está chovendo, por exemplo, o conteúdo dessa comunicação é simples, direto, e, uma vez dito, informado. Nesse caso, não há uma necessidade de repetição da informação, pois ela não altera o fato ou a comunicação. No entanto, artisticamente, se uma coreografia decidir tratar da chuva como tema, a mensagem dessa comunicação não teria o intuito de informar alguém de um evento prático, e essa mensagem poderia (e provavelmente seria) repetida diversas vezes dentro da obra, além de ser também repetida diversas novas vezes a cada apresentação, em cada nova sala, e para novas platéias, ou mesmo para indivíduos assistindo a obra repetidas vezes. Da mesma forma, essas repetições poderiam ser feitas pelos mesmos bailarinos, ou por elencos diferentes. Todas essas condições de repetição podem alterar as percepções, os entendimentos e a comunicação em curso.

Focando nas funções da linguagem (JAKOBSON, 1971), é possível argumentar que a dança, mais comumente, não apresenta a função referencial, de transmissão direta de um conteúdo ou mensagem específicos. Mais que isso, assistir a uma obra de dança não é uma resposta a uma necessidade prática, e, uma vez que a obra tenha sido entendida, ela não está esgotada, posto que não vamos ao teatro para sermos informados e “the fact that our interest in a particular play or performance is not exhausted once the actual ‘intelligence given’ has been acquired suggests that there are other informational levels on which theatrical messages work” (ELAM, 1980, p.40). Isso pode ser apontado como uma característica e particularidade da comunicação das linguagens da dança, e como um indicador da forma como elas representam e comunicam com seus públicos.

Pensando em termos peirceanos, a ideia de representação é a de algo que está no lugar de um outro algo (PEIRCE, 1994). O destinatário da mensagem está em contato com um representâmem, e através dele ele tem a noção daquilo que está sendo representado. Em linguagens verbais, as palavras são representâmens: a palavra árvore representa a ideia de uma árvore, ou uma árvore específica em questão. Na dança, a coreografia representa algo, mas há pouca certeza para o intérprete acerca do que essa coisa representada possa ser. Nessa situação, a repetição pode ser uma estratégia de alcance do conteúdo, daquilo que é representado, das ideias do coreógrafo e suas propostas, não no que diz respeito aos movimentos — posto que os movimentos são os representâmens — mas no que diz respeito àquilo que aquele conjunto específico de movimentos — naquela obra, naquela apresentação, conforme realizada por aqueles bailarinos — está representando.

Todas as outras formas paralelas de compreensão de uma obra, tais quais a leitura do programa de sala e de entrevistas com os artistas, assim como o conhecimento prévio que alguém possa ter, podem mudar as interpretações e entendimentos que um indivíduo tem daquilo que é apresentado. Mas elas não podem de fato alterar nem os representâmens — aquilo que é apresentado — nem aquilo que eles representam — seu significado intencionado. Elas podem determinar e alterar o acesso à obra, mas não podem realmente alterar a estrutura de representação. Certamente, a forma de acesso é de suma importância para a

comunicação, mas também o são a representação e os conteúdos que são representados.

Essa estrutura representativa é um exemplo do signo, como Peirce o descreve (1994) muitas vezes: em uma grande simplificação, como uma unidade que representa algo para alguém. E nesse ponto, mais do que uma sugestão ou um estratagema, a semiótica se apresenta como imperativo metodológico. Certamente, isso não sugere a possibilidade (ou o interesse) de uma tentativa de adaptação da teoria semiótica como um todo a fenômenos de dança. O que isso implica é que existe uma conexão entre as formas de representação na apresentação de uma obra de dança, e as possibilidades do estudo dessa representação dentro de uma estrutura semiótica.

A pesquisa, então, deveria começar nas origens da semiótica peirceana, e na Teoria das Categorias do autor, para levar às formas de representação do signo da dança (quando se discute o seu fundamento), assim como as estruturas de representação, divergentes da lógica simbólica das palavras, e que podem ser categorizadas segundo seus próprios modos de representação, o que dirigiria o estudo da experiência de entendimento desses signos tanto com relação àquilo que os origina (seus objetos), como em direção à compreensão que eles criam (seus interpretantes — em seus muitos níveis).

Essa abordagem sugere singularidades organizacionais da dança enquanto linguagem, assim indicando elementos que são centrados na função comunicativa da dança (e das linguagens), abrangendo as particularidades estruturais e os elementos formais da linguagem que aqui se discute. A determinação e o estudo desses elementos é o propósito principal do uso da semiótica frente à reflexão acerca da recepção da dança, sendo o foco das próximas seções deste texto, que apresenta alguns desses elementos com relação à suas referências semióticas e sua apresentação na recepção da comunicação da dança.

No capítulo 4, o mesmo princípio que aqui organiza o estudo da estrutura de comunicação da dança será expandido para o estudo da recepção da dança, partindo, conforme já sugerido, da base da teoria peirceana, para classificar não os micro-elementos que organizam a comunicação da dança, mas os processos em nível macro de articulação desses elementos para o entendimento dentro dos fenômenos da recepção. Através desse percurso, chegaremos finalmente à

atividade da análise crítica como um dos processos da recepção, completando o caminho da apresentação analítica desse processo de metodologia de discussão da recepção. Mas, por ora, o foco são as micro-estruturas da comunicação da dança enquanto linguagem.

#### **2.4. Micro-Estruturas da Recepção na Dança**

O público vai ao teatro, assiste a uma obra de dança, está interessado e quer entendê-la, mas, como mencionado, aquilo que se apresenta é de uma ordem (e função) diferente de uma mensagem direta, e a obra é, ao mesmo tempo, o meio para se chegar àquilo que é representado, e aquilo que deixa essa representação obscura. Essa é uma característica da função poética da linguagem, que foca não na transmissão de uma comunicação objetiva, mas no próprio código dessa transmissão. Essa é uma característica clara da dança enquanto linguagem, que, apresentada em termos semióticos, propõe que a ênfase do signo de dança esteja direcionada para o seu fundamento, mais que para o seu objeto.

Quando bailarinos apresentam uma coreografia, eles estabelecem uma conexão entre seus públicos e o coreógrafo da obra, através da dança. Esse tópico de interação entre artistas e públicos através da linguagem traz à tona outra característica da comunicação da dança como linguagem: a associação entre emissor e destinatário na construção de um código. Quando apresentado a uma obra de arte e tentando entendê-la, o destinatário não conhece as regras empregadas na criação dos sentidos daquele trabalho, e vai tentar chegar aos sentidos usando outras referências e experiências que possa ter (informação colateral), assim como percepções particulares advindas do trabalho em questão. Ao criar, o coreógrafo traduz (ou, melhor, transpõe) experiência de um sistema de signos para outro (SCOTT, 1983), passando informações anteriormente disponíveis em outras fontes possíveis (desde uma outra obra que sirva de fonte / inspiração para a coreografia em criação, até possíveis pensamentos e opiniões em sua mente) para um novo meio: o movimento dos corpos dos bailarinos. Em seguida, os bailarinos daquele trabalho apresentam seus conteúdos, conforme os assimilaram, ao público, que, então, também terá a chance de assimilação. Esse esquema é parte do como a dança lida com um código mutuamente construído.

O código (cf. Jakobson, 1971, acerca dos elementos de um sistema comunicativo) é a estrutura que permite a transcrição de uma mensagem de uma forma de apresentação para outra. Uma ideia pode estar na mente do coreógrafo, mas ela precisa ser transcrita em movimento para que os bailarinos possam executá-la, sendo, na sequência, transcrita mais uma vez, na mente do indivíduo que a assiste, para que possa então ser entendida. O código é uma forma de correlação entre emissor e destinatário, sendo o que permite a compreensão da mensagem. É um grupo de elementos representativos e organizados, comumente conhecidos pelos usuários desse código. Em linguagens verbais, cada idioma é um código, com seus próprios conjuntos de regras. Porém, em dança é difícil encontrar tal forma de organização.

Existe, em um certo nível, um código comum, que é, pelo menos, semi-compartilhado entre artistas e públicos, minimamente porque esses indivíduos não podem se isentar de suas próprias culturas. É assim que “theatre establishes its network of codified sign-systems by virtues of the cultural codes which govern behaviour, speech, dress, make-up, etc. in society at large” (ASTON, SAVONA, 1991, p.111). Como as platéias continuamente tentam entender as obras, arriscando novas suposições e percepções, estabelecendo novas relações, há um processo contínuo de formação de um código, mutuamente, por aqueles que criam e apresentam as obras de arte, e por aqueles que a elas assistem. O código é criado *por* esses grupos, mas também *entre* esses grupos, e questões de pertença, de acesso e de conhecimento se aplicam sobre essa atividade.

Esse processo de associação entre os envolvidos na comunicação da dança como linguagem é uma característica forte dessa linguagem, que reafirma a unidade da tríade signo-objeto-interpretante (para mais informação sobre a presença do aspecto triádico da semiose na comunicação artística ver Kolarova, 2010), que é uma parte fundamental do estudo dentro uma estrutura semiótica. Todas essas características podem ser apontadas ao se prestar atenção nos fenômenos de terceiridade na dança. O gosto pela terceiridade na arte, como essa característica é chamada por Lefebre (2007), é representativo da característica intensamente baseada em signos das artes da cena, que também é perceptível na dança e que não deve ser encarada de forma leve.



Como já apontado, performance e execução estão diretamente ligadas ao entendimento dos conteúdos da dança. O coreógrafo está ligado aos bailarinos, que estão ligados aos indivíduos na platéia, que então podem tentar entender a obra. O destinatário é fundamental e indispensável: a dança não pode ser estudada (ou apresentada) enquanto linguagem sem a consideração da necessidade de platéias, de se apresentar a obra de arte. Todas as discussões acerca de um significado potencialmente intrínseco à coreografia seriam meramente especulativas, não seriam demonstráveis, posto que apenas enquanto apresentada na frente de um público existe comunicação completa através da dança (MARTIN, 1969).

Neste quesito, ensaios e repetições ser entendidos como uma forma de verificação das possibilidades comunicativas de uma obra. Ao repetir o que está sendo criado, os artistas podem fazer uma verificação de se as estruturas desenvolvidas para carregar sentidos e conteúdos comunicativos estão presentes, garantidas, bem desenvolvidas, bem executadas, e assim por diante.

Em uma perspectiva diferente, não basta, no entanto, garantir as partes dessa comunicação. Ter o emissor e o destinatário não é uma garantia de comunicação. E, mais que isso, não é uma garantia da comunicação daquilo que se intenciona comunicar. O entendimento da dança se baseia não apenas na elaboração da mensagem, mas também no interesse do público em seu entendimento, bem como na sua apresentação pelos bailarinos. A apresentação é completamente dependente dos corpos dos bailarinos, e estes não são comunicadores aleatórios, são especialistas, treinados e preparados para esse tipo específico de transmissão.

Na dança, o canal de comunicação — o meio de sua transmissão — é o corpo do bailarino, mas o bailarino e seu corpo não são interfaces transparentes entre emissor e destinatário. O corpo do bailarino está em uma posição que é tanto sujeita a interferência (ou ruído, como é o termo normalmente usado em discussões de sistemas de comunicação) — da mesma forma que outros canais o seriam — como também é criadora de interferência, posto que a transmissão da mensagem depende das habilidades, capacidades e da performance do bailarino, refeita a cada nova apresentação / nova comunicação daquele conteúdo. Assim, dois bailarinos diferentes podem transmitir a mesma mensagem (isto é, podem realizar a mesma

coreografia) com interferências tão distintas e tão notáveis que a mensagem seja entendida diferentemente pelo mesmo destinatário.

Este não é um demérito da comunicação da dança e do bailarino, mas um elemento íntimo da dança enquanto linguagem. O corpo do bailarino é um corpo-território (NAVAS, 2009), um corpo que se apresenta tanto enquanto meio de trabalho, ferramenta, como enquanto forma de existência do bailarino. E ainda que em discursos acerca da dança essas funções tenham sido separadas e segmentadas (cf. Bernard, 1972), essa separação teórica e destinada ao estudo não se apresenta na vida prática, momento em que todas as funções corporais formam uma unidade indissociável da realidade do bailarino. Cada bailarino tem um corpo único, particular, individual; tanto em uma questão genética, quanto em questões de treinamento, preparo, influências, capacidades, preferências, forças; correspondentemente, o mesmo se aplica aos acidentes, limitações, e dificuldades. Cada bailarino é um canal, diferente de outro bailarino, porque as formas de ruído intimamente enraizadas em seus corpos são de uma combinação única.

Se o ruído é tradicionalmente entendido com interferência, como distorção, como algo a ser evitado nas linguagens verbais, em dança ele é programático, e precisa ser levado em conta desde os primeiros momentos da criação de uma obra, e até a ocasião de suas apresentações. Se o coreógrafo não for um bailarino apresentando um solo, se ele criar para outros corpos, então ele precisara ter em mente que são aqueles corpos que transmitirão suas mensagens, intenções, comunicações. O coreógrafo precisará trabalhar com as interferências reais que cada corpo produz para garantir que aquilo que deseja transmitir seja passado adiante. Enquanto considerarmos formas de dança que só possam ser produzidas por corpos, não há outra alternativa: comunicar a dança é lidar com corpos individuais, corpos particulares, corpos singulares, corpos-territórios, e com suas capacidades de adaptar e apresentar conteúdos. Apenas a apresentação feita de fato por esses corpos é levada em consideração pelo público, quando assiste a uma obra de dança, o que demonstra que o signo na dança é uma criação partilhada entre as intenções do coreógrafo e a performance dos bailarinos.

Em arte, em que tanta ênfase se dá ao modo como uma coisa é apresentada — novamente, a função poética da linguagem — o ruído, enquanto algo que altera a recepção da mensagem, é também parte fundamental da

comunicação. Por essa razão, tanta coreografia é ajustada na transmissão de uma coreografia de um bailarino a outro: como eles apresentam os conteúdos diferentemente, para chegar ao mesmo sentido, à mesma comunicação, por vezes são necessárias alterações na mensagem originalmente intencionada — ou seja, há uma diferença, às vezes grande, entre fazer a mesma coreografia e comunicar o mesmo conteúdo.

Esse aspecto retoma a questão da representação. Semioticamente, como já apontado, entende-se que existe uma unidade que carrega a representação (o signo, ou, mais detalhadamente, o fundamento do signo), e que existe aquilo no lugar do que o fundamento se coloca, o objeto desse signo. Em dança, o que é a coisa que carrega a representação? Qual o fundamento do signo em dança? Entre outros elementos, a coreografia aparece como distintamente relevante para essa estrutura de representação, mesmo que ela seja constantemente cercada de outras linguagens, como a iluminação, o cenário, e mesmo o palco e a arquitetura do espaço. No entanto, é a coreografia que distingue a dança de outras linguagens cênicas. Assim sendo, quais são as unidades dessa representação coreográfica? Ela representa como um todo, tal qual um texto. E, ao mesmo tempo, um texto tem palavras, frases, parágrafos, que se referem a unidades mínimas possíveis e suas articulações em conjuntos e agrupamentos maiores.

Em dança, qual o elemento que carrega os sentidos e conteúdos? Ao tentar desvendar um código, ou traduzir uma língua perdida, que não tenha mais falantes ou conhecedores dela que possam indicar os sentidos do texto, um procedimento comum é o de buscar padrões de repetição, na tentativa de identificar unidades de sentido que se escondam no texto. Da mesma forma, se alguém tentar quebrar e dividir a coreografia, poderá identificar passos, além de certas combinações desses passos, que podem ter — ou ao menos indicar — sentidos. Importante salientar que o que aqui se chamará de passo não está necessariamente associado aos processos de artificialização do movimento das raízes históricas da dança clássica. Tratam-se de unidades de movimento, de gestos, que são propostas aqui como as menores estruturas de segmentação da produção coreográfica, e o termo “passo” é escolhido para essa referência sem um juízo de valor estético ou político do tipo de movimento que é tomado como um passo. Isso explicado, observe-se que, sendo unidades mínimas, esses passos serão articulados em

múltiplos grupos, trabalhados e recombinações entre seus pares. Essas combinações, comumente chamadas de frases coreográficas, são capazes de apresentar sentidos ainda mais elaborados do que um único passo seria (sobre a relevância da frase coreográfica na construção de sentido da obra de dança, ver HUMPHREY, 1959).

Se um passo consegue ser sugestivo, dar impressões e qualidades, uma frase pode ser factual, pode representar uma ação, um assunto, e articular conteúdos. É a partir das frases coreográficas que o público pode entender mais níveis de sentidos. Ao mesmo tempo, um único passo pode ser suficiente, o que leva a um entendimento de uma múltipla estrutura de representação: não se pode, nem se deveria, limitar as possibilidades de entendimento da dança a uma única forma de apresentação de seu fundamento, já que a dança pode transmitir um conteúdo com um passo, outro em uma frase, um terceiro por um conjunto de frases, um quarto apenas pelo todo da obra, e assim por diante. O que as artes da cena propõem, em oposição à dupla articulação das linguagens verbais, é, então, essa forma de múltipla articulação (COELHO NETTO, GUINSBURG, 2006) que organiza a esquemática de sua representação.

Isso resume a forma da representação, mas leva a uma questão fundamental sobre a natureza dessa representação: qual é a associação entre aquilo que carrega a representação e aquilo que é representado e que permite ao público entender, pelo contato com um, o conteúdo que é o outro? Em termos semióticos: como o fundamento do signo representa seu objeto? — Questão fundamental para se discutir os processos interpretativos dos signos (SANTAELLA, 2002).

Analisando a representação por palavras em linguagens verbais, vemos que as palavras se relacionam a seus sentidos por regras arbitrárias: decisões de que tal palavra representa tal existente concreto. Essa é a natureza simbólica da representação das linguagens verbais. Uma outra possibilidade, a representação por similaridade — a forma icônica — tem sido há muito discutida como a principal estrutura representativa das artes, sugerida por uma percepção de qualidades na comunicação das obras de arte (cf. SORENSEN, 2009). Mas em dança, ainda que algumas vezes exista uma relação de identidade entre um movimento e aquilo que ele representa, se essa fosse considerada a base da representação coreográfica, a

dança seria apenas capaz de discutir outros movimentos, e este não é o caso. Ainda que existam possíveis associações de semelhança, essa não é a natureza principal da representação na dança. Tampouco é a arbitrariedade, posto que apenas na pantomima e em algumas formas estilizadas do ballet clássico houve representações criadas a partir de conjuntos de regras arbitrárias.

Em dança, aquilo que representa é o corpo, e tudo o que ele possa fazer. São os corpos dos coreógrafos que propõem mensagens, os corpos dos bailarinos que aprendem e apresentam essas mensagens, e os corpos dos indivíduos do público que apreendem e compreendem, através da performance, as mensagens intencionadas. Contra as muitas discussões da efemeridade da dança, e de seu alto nível de abstração, o corpo permanece como elemento concreto, como lugar e meio da performance e como canal da comunicação. No palco, o corpo que dança é representativo daqueles que a ele assistem — não por ser visualmente similar (mais ou menos semelhante ou diferente) aos corpos do público, mas em uma relação de existência: o corpo é como um indivíduo se apresenta, e como ele experiencia a vida e vive. Tanto no palco como na platéia, o corpo — enquanto categoria — é o denominador comum. Corpos de artistas e corpos de membros do público são associados nessa categoria maior, à qual pertencem enquanto unidades, instâncias.

Essa conexão causal entre corpos é um dos assuntos discutidos pelo relativamente recente campo da neuro-estética (CROSS, TICINI, 2011; CINZIA, VITORINO, 2009; CALVO-MERINO, 2008; MONTERO, 2013). Em um sentido amplo, a teoria apresentada é baseada nos sistemas de neurônios-espelho (*mirror-neurons*) encontrados originalmente em pesquisa com primatas (ver RIZZOLATTI, CRAIGHERO, 2004). Esses sistemas apresentam estruturas neurológicas que são ativadas em certas áreas do cérebro no momento em que um indivíduo realiza uma ação, mas que também são igualmente ativadas no momento em que o indivíduo observa a ação sendo realizada por um outro indivíduo. A aplicabilidade à neuro-estética foca na possibilidade de que esse sistema esteja analogamente presente em humanos, e tem sugerido a participação do sistema motor neural na apreciação da dança (CALVO-MERINO, 2008), estabelecendo uma relação neurológica entre mover-se e observar movimento, que pode responder, fisiologicamente, pela estrutura de representação do signo da dança. Assim, esses estudos trazem concretude de outra ordem para análises e comentários que também já foram

postulados a partir do campo da dança (MARTIN, 1969; CARROLL, 2013), acerca dos fenômenos de associação, identificação e empatia cinestésica entre o corpo que dança e o corpo que assiste à dança, que, como apontado, se interligam através de uma representação existencial.

Essa relação de representação relacionada pela existência é identificada na semiótica como o Índice. A dança, sendo corpo, representando através da associação de um corpo a outro, é, portanto, um fenômeno de representação indicial. O corpo que dança dança para o público — para que o público a ele assista —, e pelo público — dançando em seu lugar, por ele, posto que o movimento, tanto feito como observado, pode ativar os centros cerebrais de respostas emocionais de gratificação (CINZIA, VITORINO, 2009), estabelecendo conexões entre os corpos. Certamente, cada corpo é diferente em suas individualidades e particularidades, e realizaria o movimento com diferenças, mas, como os estudos de neuro-estética e neurônios-espelho mostram, junto da noção de corpos-territórios, é a associação entre coreógrafos e bailarinos, e então entre bailarinos e públicos, que determina a possibilidade de representação da dança enquanto linguagem, através de estruturas indiciais.

Aqui, o processo desenvolvido é o contrário daquele da apresentação dos 13 elementos propostos por Hockett: se partimos da lista dos 13 elementos para depois os explicarmos, aqui é seguido o caminho da pesquisa, que primeiramente estudou identificou as características, posteriormente organizando e sistematizando seus resultados, que serão apresentados em uma nova forma na seção que segue, que apresenta um apanhado do que foi aqui discutido e organiza em uma lista descritiva os 9 elementos da dança como linguagem que foram previamente apontados, sem enumeração.

## **2.5. Elencando Elementos da Dança como Linguagem**

É no momento da apresentação que a dança se desenvolve como linguagem completamente. Nessa hora, todas as relações necessárias com a obra de arte são estabelecidas para a concreta transmissão de seus conteúdos. Ao se revelar, a dança, como linguagem, articula elementos de ordem sensível, mas também lógica, estrutural, funcional, e formal, e são esses elementos que

determinam as possibilidades de efetividade comunicativa dessa linguagem. Tendo inicialmente apontado as semelhanças da dança com as linguagens verbais no que diz respeito aos elementos funcionais da comunicação, o caminho que aqui se seguiu foi o de proceder a investigação acerca de outros elementos que puderam ser apontados como particularidades da linguagem da dança.

Comunicação e linguagem não são entendidas como exatamente a mesma coisa. Ainda que existam amplas fontes de pesquisa em ambos os assuntos, a aparente equivalência que aqui se demonstra só vai até a noção de que a possibilidade comunicativa se apresenta como a função principal da linguagem. Outra característica importante, que é capaz de distinguir a linguagem de outras formas comunicativas é a sua organização sistemática. Assim, para discutir a dança enquanto linguagem, é possível direcionar o olhar para a sua possibilidade comunicativa e a sua organização em sistema. A dança é uma forma de expressão de conhecimento, organizada intencionalmente através do movimento (como LANGER, 1980, propõe, numa distinção entre a dança enquanto conhecimento, como oposta a um entendimento — errado — da dança como sintoma do bailarino ou do coreógrafo), validando seu entendimento aqui como forma sistemática de comunicação, e, portanto, de linguagem.

Neste capítulo, quando foram apresentados inicialmente os treze elementos de Hockett, uma primeira divisão deles foi mencionada, separando aqueles que se percebem como gerais a múltiplas formas de linguagens, e aqueles que são particulares a cada forma. Na sequência, desenvolveu-se o principal propósito deste texto, com a discussão, dentro de uma estrutura semiótica, dos elementos que puderam ser observados como particulares à dança enquanto linguagem.

Tentando avançar as futuras abordagens possíveis a esse tópico, aqui se retomam esses elementos, numa apresentação mais pontual, que os indica como (A) o Ruído como Mensagem, (B) Corpo-Território, (C) Entendimento Dual, (D) Não-Exaustividade, (E) Hiper-Interpretação / Ressemantização, (F) Representação Indicial, (G) Repetição Funcional, (H) Construção Mútua do Código, e (I) Múltipla Estruturação do Fundamento.

Assim como os elementos apresentados por Hockett foram colocados em um parágrafo de resumo, elucidando a sua apresentação e o modo como eles

organizam a comunicação que estudam, o mesmo procedimento aqui se adota em relação aos elementos da dança como linguagem que foram apresentados:

A comunicação da dança como linguagem é uma forma de (F) Representação Indicial, que funciona porque os corpos do público se relacionam diretamente aos (B) Corpos-Territórios dos bailarinos, que são especialistas na transmissão da comunicação da dança, mas que afetam essa comunicação através de suas individualidades, interferindo nelas e associando (A) o Ruído como parte fundamental da Mensagem que transmitem; A mensagem em questão pode ser articulada em diversas unidades, tanto como um passo, como enquanto uma frase coreográfica (qualquer que seja sua extensão), e mesmo o todo da obra pode ser recebido como representativo, em uma (I) Múltipla Estruturação do Fundamento, na qual cada estrutura permite formas de (G) Repetição Funcional, já que as suas possibilidades de produção de sentidos (D) Não se Esgotam em uma única apresentação da obra, funcionando em um (C) Entendimento Dual, no qual o indivíduo no público tenta entender a obra apresentada em um esforço entre as muitas possibilidades de suas referências, informações colaterais, e as limitações que a obra em si de fato apresenta; Esse esforço, tanto da parte do público na interpretação, como da parte dos artistas na elaboração da comunicação, responde por uma (H) Construção Mútua do Código que alimenta ambas as partes, mas que é frequentemente extrapolado pelas possibilidades da (E) Hiper-Interpretação / Ressemantização, quando o público entende como comunicativo algo que não foi originalmente intencionado para comunicar.

Ainda que a lista de treze elementos de Hockett seja aqui reproduzida, reconhece-se que esses treze representam muitos outros que foram indicados, especulados, elaborados, debatidos e reconsiderados ao longo da história e da pesquisa na área. Nesse estágio da pesquisa em teoria de dança, e da dança como linguagem, em que cada nova proposição começa com longas justificativas — como as apresentadas nas primeiras seções deste texto — nenhum item ou elemento deve ser automaticamente excluído de uma lista, assim como nenhum item deve ser listado meramente pelo alongamento da lista. O objetivo aqui é o de investigação da dança enquanto linguagem e o de encontrar suas características que poderiam ser apontadas, apresentadas, explicadas e verificadas. Desse processo resulta essa pequena lista de elementos que servem como ponto inicial para o estudo dessa



linguagem e sua estrutura que permite a comunicação. Muitos outros elementos poderiam e deveriam ser indicados, tanto quanto os elementos aqui apresentados poderiam e deveriam ser questionados e repensados. Apenas através de trabalho árduo e dedicado, bem como do interesse dos pesquisadores envolvidos, o campo da teoria de dança pode alcançar esse objetivo de apresentar as estruturas da dança enquanto linguagem em um nível satisfatório.

O exercício da investigação, mais que o exercício da lista, atua na demonstração da hipótese de que a consideração da dança enquanto linguagem pode, sim, partir das considerações construídas inicialmente acerca das linguagens verbais, mas que precisa, conforme apontado, se debruçar nas características específicas à forma de comunicação estruturada pela dança. Concluída essa empreitada, o resultado aqui mais relevante é o de que a dança é uma forma de linguagem, tal qual a linguagem verbal é uma forma de linguagem, mas que as estruturas que organizam a comunicação — elemento fundamental das linguagens — de ambas não são idênticas.

A crítica, enquanto exercício de escrita sobre a dança, se alimenta a um passo das estruturas das linguagens verbais, posto que se configura em texto, e a outro passo das estruturas da linguagem da dança, posto que são esses os elementos que ela discute. Assim, a crítica usa de um sistema de representação e comunicação (a escrita) para discutir um outro sistema de representação e comunicação (a dança). Se o código que organiza a comunicação da dança é um código em construção, o código que organiza a escrita da crítica já é um código formatado — ainda que, como em toda linguagem, tenha em si uma característica viva, que permite a sua atualização por seus usuários.

Dessa forma, a crítica tem a capacidade de agir sobre uma comunicação cujo código não está estabelecido, tratando dela em um código comum a seu leitor. Abre-se, aí, uma possibilidade de contato, mediado através da crítica entre a obra e seu público em geral. Esse aspecto de mediação é uma das características fundadoras da crítica moderna, e será discutido mais a fundo no capítulo dedicado às definições da crítica de dança. Mas, antes dele, é necessário situar a atividade crítica dentro de uma compreensão global da recepção na dança, situando-a dentro de um panorama de conhecimentos que se articulem. Esse propósito será trabalhado no próximo capítulo, que mantém a abordagem aqui baseada na

semiótica, mas discutindo, ao invés dos processos de estruturas de representação dos signos usados para elencar os elementos da dança como linguagem, algo ainda mais íntimo a essa ciência: a teoria das categorias.

## CAPÍTULO 3<sup>3</sup>

### A RECEPÇÃO NA DANÇA, A PARTIR DE TERCEIRIDADE

#### 3.1. Estudo da Recepção através das Categorias Peirceanas

O intuito deste capítulo é identificar a natureza da análise crítica dentro do todo da experiência da recepção na dança. Para tanto, seguindo uma lógica fundamentada e apresentada no capítulo anterior, que mostra a íntima natureza sónica dos processos de representação e comunicação da dança como linguagem, o apoio que se empresta de Peirce é sua teoria das categorias, com um notável foco em aspectos da terceira idade. As categorias são a base do pensamento semiótico de Peirce. A partir dos estudos da Fenomenologia e da Metodologia Científica, buscando divisar as estruturas de funcionamento dos signos durante o processamento da comunicação,

insatisfeito com as categorias aristotélicas, consideradas mais gramaticais do que lógicas, também insatisfeito com as categorias Kantianas e Hegelianas (...), por dois anos, Peirce dedicou-se intensiva e ininterruptamente à elaboração de sua doutrina das categorias, chegando ao resultado de que só há três elementos formais universais, quer dizer, onipresentes em todo e qualquer fenômeno (SANTAELLA, 2005, p. 32).

Estas três categorias, inicialmente chamadas de (I) Qualidade, (II) Relação e (III) Representação, foram seu objeto de estudo durante grande parte da vida e se fixaram com os nomes de (I) **Primeiridade**, (II) **Secundidade** e (III) **Terceiridade**. A Primeiridade é a categoria do nível do sensível, da espontaneidade; é a Mônada. A Secundidade é a categoria do nível da experiência, trata do determinado, do efeito; é a Díada. A Terceiridade é a categoria do nível do pensamento, da mediação, trata da Lei, do Signo; é a Tríade.

Essa demonstração permite atentar para o fato de que o Signo é retirado de dentro da terceira categoria fenomenológica presente em qualquer evento físico ou psíquico, sendo esta, portanto, já uma categoria Semiótica. Assim, o estudo da Semiótica é o estudo da Mediação de um fenômeno. Tão grande quanto seja, a

---

<sup>3</sup> Os resultados apresentados neste capítulo provêm da continuidade de uma pesquisa iniciada dentro do Mestrado “Elementos da Dança Como Linguagem: ‘no Singular’ de Henrique Rodovalho”, defendido em 2013 no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação de Cássia Navas Alves de Castro, e também financiado por uma bolsa da FAPESP. O texto deste capítulo, alimentado tanto pela pesquisa anterior quanto pela atual marca a transição entre os dois projetos.

Semiótica é um ramo específico do estudo do pensamento, cujo pilar central se baseia na noção da Terceiridade, da tríade. Daí a profusão de tríades no trabalho peirceano.

Como amparo teórico, a semiótica oferece elementos analíticos estruturalmente organizados e inter-relacionados que permitem a abordagem da Dança de uma forma academicamente mais elaborada do que a simples identificação e justificativa de suas características formadoras. Esta pesquisa se ancora nessa possibilidade para tratar de uma área da dança que, conforme já mencionado, se discute menos do que os processos acerca do treinamento e formação do intérprete ou da composição coreográfica: a recepção.

Sendo uma das artes vivas, a dança se completa e se perfaz, em seu momento de apresentação e contato com um público, uma plateia. No entanto, a recepção, o espetáculo enquanto é apresentado, não prescinde de seus momentos anteriores, que chegam enviesadamente – mediadamente – junto ao público, conforme demonstrado no capítulo anterior. Essa articulação aqui se propõe compreender como herdeira da divisão fenomenológica peirceana que baseia a estruturação da semiótica, a Teoria das Categorias. Segundo Peirce (1994, CP: 1.351<sup>4</sup>), todos os fenômenos podem ser compreendidos em três estágios que se acumulam: a primeiridade, o nível do sensível, da qualidade, da mônada; a secundidade, o nível do concreto, do relacional, da díada; e a terceiridade, o nível da mediação, da significação, da tríade.

Segmentar a experiência (a experimentação) da dança em tríades oferece elementos cujas funções e relações se podem mapear, de forma a traçar alguns dos caminhos da comunicação da Dança enquanto Linguagem.

### **3.2. A Tríade em Dança a Partir das Categorias**

Uma primeira possibilidade de divisão se coloca em três momentos básicos para um espetáculo: Concepção, Produção e Apresentação (cf. Rochelle, 2010). A (1) Concepção seria o momento de surgimento, a ideia, propostas, desejos, vontades – tanto possíveis como impraticáveis – que ocorrem ao criador / criadores

---

<sup>4</sup> As citações de passagens peirceanas neste capítulo foram complementadas do padrão ABNT para seguirem o padrão de citação comum ao autor, identificando a obra de onde foi extraída a referência (CP - Collected Papers), seguida da indicação do volume e do parágrafo da fonte.

da obra; a (2) Produção seria o momento em que as intenções encontram as durezas (e maciezas) da materialidade, e as propostas se transformam em ações, em coreografia, em cenário etc.; a (3) Apresentação seria o momento em que a obra pronta chega para o público, concretizando (bem ou mal, de forma melhor ou pior) seu caminho comunicativo, intencionado desde a concepção. Mesmo que a proposta de comunicação não seja apontada pelos criadores como foco do trabalho desenvolvido, ela é associada a ele pelo efeito da apresentação à plateia, e da interpretação que esta faz da obra (mais sobre esse efeito em Rochelle, 2013).

Já a partir dessa primeira divisão, é possível separar as diversas possibilidades de pesquisa na área da dança. Como aquilo que interessa a esta pesquisa é a discussão de características da comunicação com o público, o foco tomado é o do desenvolvimento das terceiridades encontradas nas tríades – nível no qual se encontram os fenômenos da mediação. Assim, os elementos referentes aos processos criativos, ao desenvolvimento coreográfico e para-coreográfico do espetáculo, os confrontos entre as propostas do coreógrafo e as realizações dos intérpretes, as alterações da coreografia e da obra durante seu desenvolvimento, entre tantos outros elementos da realização do espetáculo de dança, interessam aqui menos do que as questões de enviesamento: como (e se) esses elementos chegam e são percebidos / compreendidos pelo público, através da apresentação da obra.

Esse desenvolvimento das terceiridades, que será discutido neste capítulo, com o objetivo de localizar a atividade crítica dentro da semiose da dança em seus fenômenos de terceiridades, organiza uma sequência de níveis e subníveis que se sucedem. Esses níveis foram elaborados a partir de extensa pesquisa e aplicação teórica de conceitos da semiótica (ROCHELLE, 2013), e aqui se reproduzem simplificada e servindo ao propósito de ilustração conceitual. Facilitando a visualização de sua progressão e aprofundamento, esses elementos são aqui representados em um formato de organograma, antes que sejam discutidos pelo texto corrido, formato é menos eficiente para mostrar os degraus desses estágios, que a seguir se observam relacionalmente:

1. Concepção
2. Produção
3. Apresentação
  - 3.1. Estilo
  - 3.2. Obra

### 3.3. Experiência Estética

#### 3.3.1. Estesia

#### 3.3.2. Resposta Corporal

#### 3.3.3. Análise

##### 3.3.3.1. Experiência Pessoal

##### 3.3.3.2. Percepção Comparativa

##### 3.3.3.3. Análise Crítica

Necessário se faz, nesse ponto, discutir, junto das divisões que se seguem, aspectos das Categorias, a partir das decorrências do nível da apresentação, posto que é nesse momento que ocorre o fenômeno da Recepção — contato obra / público — e as muitas compreensões que se tornam possíveis do espetáculo, por parte do público, a partir da obra. A insistência em evidenciar a organização dessa mediação só vem a esclarecer a associação do fenômeno de recepção como fenômeno sógnico: do estabelecimento de uma relação entre um objeto e o efeito que ele produz na mente de seu intérprete através do contato do intérprete com o fundamento. Procedimento que, transposto para a atividade estética em questão seria: a relação entre o conjunto de intenções e propostas artísticas de um espetáculo e a compreensão da obra que o público cria a partir daquilo que é assistido na apresentação.

### **3.3. Primeiridade e Secundidade no Nível da Apresentação**

Questionando a partir das Categorias, no subnível que se segue à Apresentação, desenvolvendo três graus a partir desse, encontra-se uma nova primeiridade, uma nova secundidade e uma nova terceiridade — imediatamente ligadas ao nível acima. Na primeiridade, nível do sensível, se localizam os elementos que ocorrem como absolutos, como sensações, como potências, como mônadas, como qualidades. Tudo aquilo que se percebe como Qualidade inerente no espetáculo são elementos de estilo: o estilo do coreógrafo sugere que aquela movimentação seja realizada de determinada forma; o estilo do iluminador sugere certas proposições de luz; mesmo o estilo do local de apresentação sugere elementos de seus criadores que, ao receber o público e se tornar a casa daquela apresentação, pode exercer influências na percepção por parte daqueles que ali assistem àquela obra. Assim, a primeiridade no primeiro subnível da (3)

Apresentação identifica características de (3.1) Estilo, noção que pode ser replicada para todos os elementos para-coreográficos do espetáculo.

Passando à secundidade, sua principal característica é o esforço (PEIRCE, 1994, CP: 1.322), que se apresenta notavelmente nas questões da materialização. Quando se torna necessário dar carne e corpo às potências, às qualidades, existe esforço, embate entre a pura sensação e a sua possibilidade de realização. A matéria é algo preexistente, que será forçado à nova forma, seja a pedra virando escultura, o pano virando cenário, o equipamento se tornando iluminação, ou o corpo realizando coreografia. Estes constituintes concretos são o que compõe de fato a Obra que chega ao público, e por isso esse subnível de secundidade, aqui recebe o nome de (3.2) Obra.

Um parêntese: o espetáculo de dança, tão variado nos elementos que fazem parte da sua totalidade — dentre os quais apenas alguns foram, até o momento, mencionados, mas cuja lista seria vasta — pode ser discutido tanto pela separação desses elementos como por estudos comparativos entre alguns deles; aqui não se propõe um estudo que avance sobre todos os elementos e todas as possibilidades de inter-relações, mas sim uma discussão das particularidades da Dança; para tanto, a exemplificação que se segue trata sobremaneira dos elementos que identificam a Dança dentre as outras formas artísticas, a saber, a coreografia e a relação coreógrafo / intérprete, e as particularidades da comunicação corpo a corpo nessa arte.

### **3.4. Um Exemplo: Estilo e Obra Quanto à Coreografia**

Na compreensão do espetáculo como um todo, existem os Estilos dos diversos criadores envolvidos sendo apresentados em sobreposição e conjunto; assim como os aspectos da Obra sob responsabilidade de cada um dos envolvidos compõem a Obra em sua totalidade. Analisar mais individualmente estes aspectos requer uma maior associação com cada um dos elementos que compõem esse todo. Ilustrativamente, na sequência se propõe um aprofundamento um pouco maior no nível do (3.1) Estilo e no nível da (3.2) Obra, quanto à sua compreensão em relação à Coreografia.

Considerando o (3.1) Estilo em questão como o (3.1') Estilo Coreográfico, é possível questionar a estruturação de suas primeiridades, secundidades e terceiridades, pelo ponto de vista da coreografia. Como apontado, buscar a primeiridade é buscar aquilo que é imediato, as qualidades envolvidas. No Estilo Coreográfico, aquilo que primeiro chega será aqui chamado de (3.1'.1) Movimentação, termo que espera abarcar tanto os Movimentos executados quanto aquilo que em dança se trata como Qualidade de Movimento, suas características sensíveis. A Movimentação apresentada é o que permite ao espectador entrar em contato com o estilo do coreógrafo proposto para essa obra, porém, esse estilo chega ao público através, não do coreógrafo e de suas intenções, mas através da materialidade e da concretude dos corpos dos bailarinos que executam essa Movimentação. Assim identifica-se que, na questão do Estilo Coreográfico, a sua realidade material que se apresenta, sua secundidade, é organizada pelo (3.1'.2) Corpo Território de cada um dos intérpretes envolvidos.

A noção de Corpo Território (NAVAS, 2009), já discutida no capítulo anterior, dá conta de ilustrar as discussões recorrentes acerca da influência do intérprete na dança. O bailarino possui um corpo que é único, diferente de seus pares, por ter sua trajetória pessoal, além de suas capacidades, facilidades e dificuldades, bem como limites físicos, que formam um conjunto exclusivamente seu. Ao dançar uma coreografia, é esse corpo que é chamado ao trabalho, e não um corpo neutro, um corpo em branco. Assim, a materialização da dança, sua colocação em mídia-corpo cria características variáveis conforme o corpo que a recebe e toma, processo inevitável nessa, mas também em qualquer forma artística, dado a dependência de um corpo (e da especialização dele) para o desenvolvimento de uma linguagem (COLLINGWOOD, 1983). A arte do coreógrafo é moldada nos corpos, mas também pelos corpos dos intérpretes, criando uma relação única, que se apresenta e reapresenta ao público a cada récita, a cada novo intérprete que realiza determinada cena, e que não pode ser tomada simplesmente como uma unidade independente.

É por marcar o esforço, a dualidade, que o Corpo Território é uma secundidade dentro dessa compreensão do Estilo Coreográfico. A terceiridade é o nível da mediação. Se a sensação pura é um primeiro, a realidade concreta um segundo, a terceiridade é a intenção que liga um a outro (Peirce, 1994, CP: 1.342), é



o pensamento, a representação, a função sígnica, o interpretante. O Interpretante do signo é um exemplo claro que ajuda a identificar a terceiridade, comparativamente, em outros questionamentos: a representação através do signo compreende três elementos (um de primeiridade, um de secundidade e um de terceiridade) – o Fundamento, que é aquilo que porta a função sígnica (por exemplo, uma palavra); o Objeto, que é aquilo que o fundamento tenta representar (por exemplo, uma árvore, a ideia de árvore, é o objeto do fundamento “árvore” — palavra); e o interpretante, que é o efeito que o fundamento causa na mente do intérprete (por exemplo, alguém diz a palavra “árvore” por um certo motivo, e aquele para quem isso é dito tem uma certa reação, seja ela olhar a árvore que existe em frente, ou qualquer outra possível).

Buscando na situação anteriormente apresentada, o primeiro que é a Movimentação e tem como segundo o Corpo Território, completa a função sígnica ao estabelecer o seu terceiro, o (3.1'.3) Entendimento Virtual, ou Contato virtual. O Entendimento / Contato Virtual é a resposta que ocorre naquele que assiste ao espetáculo apresentado. Dentro desse Entendimento existem diversas possibilidades de resposta, que podem ser identificadas através de questionamentos contínuos da primeiridade, secundidade e terceiridade em níveis seguintes, bem como das possibilidades de dois subníveis que cada secundidade abarca e três subníveis que cada terceiridade abarca. Um pouco mais sobre essas respostas é elaborado mais a frente, voltando aos termos gerais da recepção da dança, já que aqui o que se apresenta é um exemplo do estudo do nível do (3.1) Estilo, quanto à sua aplicação ao (3.1') Estilo Coreográfico.

O que o Entendimento / Contato Virtual propõe é que existe uma forma de transmissão do Corpo Território do intérprete para o Corpo Território de cada membro da plateia. Transmissão que se dá através da associação criada pela representação indicial dos corpos, que tem um embasamento teórico, conforme já levantado, na neuro-estética. Essa associação é sentida pelo público de dança, que tem respostas de diferentes tipos, passando pela própria movimentação até as tentativas de verbalização daquilo que se passa. Assim, existe um Contato, que provoca o Entendimento, mas não se trata de um contato físico, o público não dança junto dos intérpretes, mas sim de um contato virtual — no sentido de ser criado para a percepção e não de exercer uma função passiva na natureza como objeto comum

(LANGER, 1980). O uso da noção de Entendimento / Contato Virtual como a terceiridade do Estilo Coreográfico propõe destacar a natureza específica dessa construção da mediação e da possibilidade de criação de um efeito no público por aquilo que é apresentado em dança.

Tratando o nível da (3.2) Obra quanto à coreografia a discussão que se dá é acerca do aspecto coreográfico que se apresenta no conjunto do espetáculo, aqui tratado de (3.2') Partitura Coreográfica, entendida como aquilo que foi organizado e estruturado pelo coreógrafo com os intérpretes e preparado para a apresentação ao público. A primeiridade desse nível trata, portanto, das qualidades imediatas à Partitura Coreográfica, que sejam as noções norteadoras da organização do movimento, como tempo, espaço, peso, energia e dinâmica, que serão aqui sumarizadas pelo nome de (3.2'.1) Subníveis Estruturais. Os Subníveis Estruturais são essas unidades determinantes das qualidades do movimento: o quanto, o como, as nuances dentro da movimentação. Todas essas questões de intencionalidade são confrontadas quando o movimento deve ser passado à realidade, ao existente concreto dos corpos dos intérpretes. E o que resulta nessa materialização e, portanto, na secundidade, é o (3.2'.2) Passo. O Passo é um Segundo não apenas porque ele sucede em questão de complexidade, mas, sobretudo, por sua associação dentro das Categorias à noção da secundidade como o existente concreto, o material, o meio, o esforço.

Finalmente, no nível da Obra, quanto à coreografia — portanto, no nível da Partitura Coreográfica — falta localizar o terceiro, a mediação, a forma de compreensão do Passo para o entendimento das intenções dos Subníveis Estruturais que compõem a coreografia. Essa busca muito se assemelha àquela pela unidade mínima de significação nas artes da cena. E de fato, se o espetáculo for tomado como um todo, como o conjunto de seus muitos aspectos, esse elemento será difícil, senão impossível (UBERSFELD, 1996) de encontrar. Porém, a segmentação da Obra na sua Partitura Coreográfica permite apontar esse elemento como a (3.2'.3) Frase Coreográfica. A noção de que a dança seja passível de compreensão a partir de suas Frases Coreográficas propõe que um passo em si não carrega necessariamente (ou obrigatoriamente) significado, mas que a associação e o encadeamento de passos e sua organização forma Frases Coreográficas que sejam portadoras de sentidos (PRESTON-DUNLOPP, 1979). Assim, ao assistir à

dança, a percepção do público acumula passo a passo até que finalmente haja uma compreensão. Essa compreensão, esse efeito na mente do intérprete, é um interpretante, é a terceiridade, e — nesta proposta — é a Frase Coreográfica.

Assim, encerra-se a demonstração de como os níveis do (3.1) Estilo e da (3.2) Obra poderiam ser analisados para cada um dos muitos elementos formadores do espetáculo de dança. O estudo comparativo entre a correspondência nesses níveis em formas artísticas diferentes que atuam na construção do espetáculo (por exemplo, coreografia e iluminação, coreografia e sonoplastia, entre as muitas combinações possíveis) pode oferecer esclarecimentos quanto à natureza das interações de cada uma dessas áreas, assim como apontamentos complexos acerca das formas como se estruturam as redes de significado dos espetáculos de dança. Para compreender a Obra como um todo, o trabalho necessário é comparável ao que aqui se exemplificou: considerar as partes estruturadoras e suas associações em grupos maiores (JORDAN, THOMAS, 1998) para a formação concreta de significados, através da rede de construção que se organiza de forma semelhante à acima evidenciada. Porém, essa abordagem é deixada de lado, para que seja enfocada aquela que leva a pesquisa à discussão dos fenômenos da recepção, tendo sido pontuada como ilustração de uma possibilidade de continuidade do estudo da dança, dentro dessa abordagem das categorias da tríade semiótica.

### **3.5. A Experiência Estética Como Terceiridade**

Até este ponto, aqui foi proposta a divisão do espetáculo de dança em três momentos formadores, a (1) Concepção, a (2) Produção e a (3) Apresentação, com a continuidade do aprofundamento no terceiro destes níveis, a Apresentação, para o qual foi identificado um novo primeiro, o (3.1) Estilo, e um novo segundo, a (3.2) Obra. Na sequência, foi dada uma exemplificação destes dois últimos níveis mostrando como funcionaria seu estudo aplicado à Coreografia, identificando no exemplo 3.1' o Estilo Coreográfico, e seus três graus, (3.1'.1) Movimentação, (3.1'.2) Corpo Território, e (3.1'.3) Entendimento / Contato Virtual; e no exemplo 3.2' a Partitura Coreográfica e seus três graus, (3.2'.1) Subníveis Estruturais, (3.2'.2) Passo, e (3.2'.3) Frase Coreográfica. Saindo dos exemplos mais particulares, é

necessário retornar o foco ao todo e a sua análise, para tratar da terceiridade no nível da Apresentação.

Tomando o primeiro — as qualidades imediatas — como o Estilo, e o segundo — as materialidades — como a Obra (compreendida como conjunto de diversas partes, cada uma delas uma obra em si), o terceiro dessa relação, novamente de acordo com a proposta de que a terceiridade é a mediação, o interpretante, seria o efeito que esta Obra apresentada com as qualidades de seu Estilo causa em quem entra em contato com ela. Aqui discutindo a dança, é possível tomar como o efeito causado aquele que é programático das obras de arte, a (3.3) Experiência Estética. A Experiência Estética é o tipo de evento que remove o indivíduo de seu estado cotidiano (Navas, 2009), inserindo-o num estado aguçado de percepção, ou seja, seu efeito é uma alteração da mente, causado por algum existente concreto, através de suas qualidades perceptíveis, sendo, portanto, um exemplo claro de terceiridade.

Como Peirce (1994, CP: 1.365) marca, existem três graus para a terceiridade, o que também é ilustrado pelos três tipos de interpretante que ele evidencia (PEIRCE, 1994, CP: 5.475-476). Esses três tipos de interpretante, ou três graus abaixo de uma terceiridade, podem ser evidenciados como os três graus da experiência estética, na continuidade do estudo aqui proposto.

Primeiro deles, o interpretante emocional apresenta a resposta imediata, em qualidade e sensação, que um signo causa em um intérprete. Trata de uma resposta sensível, mais do que prática, uma reação puramente estética de impacto e comoção. Essa primeiridade, aqui se propõe chamar de (3.3.1) Estesia. O segundo nessa relação é o interpretante energético, que trata da materialização de uma resposta, traduzida em esforço corporal — compreendendo também o esforço mental como corporal, posto que realizado pelas estruturas do corpo, mesmo que de formas não visíveis ao olhar externo. Como exemplo, alguém que ouve um grito de socorro, pode ter como interpretante energético correr na direção do grito para socorrer aquele que supõe pedir ajuda. Em dança, existe uma forma de interpretante energético que se evidencia tanto durante as apresentações de dança quanto depois delas. Durante elas, é possível notar, meramente observando a plateia, que aquilo que é apresentado no palco tem capacidade de influenciar fisicamente aqueles que assistem. Seja uma influência sutil que altere a postura de alguém, ou algo mais

intenso, como indivíduos que sem querer dão continuidade ao movimento visto à distância (efeito semelhante àquele de alguém que, jogando videogame, vira o controle, como reação ao desejo de virar a representação virtual que essa pessoa tem no jogo em questão). Esse grau de secundidade, aqui se chama de (3.3.2) Resposta Corporal.

Avançando à terceiridade, o nível seguinte proposto por Peirce é o Interpretante Lógico, que é uma continuidade no tipo de interpretante energético mencionado acima como esforço mental, porém passando do esforço para a consideração. Não um hábito ou impulso, mas uma resposta de fato avaliada, motivo pelo qual aqui esse nível seria o da (3.3.3) Análise. Estes três tipos de interpretantes orientam formas de compreensão da Dança. Um espetáculo não necessariamente conta uma história, mas, caso haja uma narrativa, será necessário construir um interpretante lógico para a compreensão da mesma; enquanto uma cena que não tenha enredo, mas procure elaborar sobre uma sensação e intencione provocar uma sensação no público investiria em meios de construção do interpretante emocional, em detrimento dos demais; da mesma forma, uma dança ritualística sendo executada por um certo grupo poderia intencionar o interpretante energético, causando comoção do grupo para todos participarem dessa dança (cf. Rochelle, 2013).

Esses exemplos apresentam algumas possibilidades de avanços nos estudos em dança a partir daquilo que aqui se propõe, levando em consideração as diversas possibilidades de níveis e conteúdos que a mensagem cênica pode tomar (ELAM, 1980). A finalidade desse tipo de pesquisa poderia ser tanto ilustrativa, para demonstrar formas de estruturação e transmissão dos conteúdos em dança, quanto informacional, oferecendo àqueles que criam espetáculos subsídios para melhor compreender aspectos comunicativos daquilo que intencionam apresentar. Para esta tese, a função é estrutural, tratando da apresentação da crítica dentro de seu lugar do edifício da semiose da dança.

Enquanto fenômeno de mediação, a crítica deve ser buscada na terceiridade, motivo pelo qual temos descido três graus de cada nível apontado, até o encontro do fenômeno da Análise. É dentro deste nível que, aprofundando mais uma vez, encontraremos três novos graus que guiam o caminho para a localização da crítica dentro dos fenômenos da recepção.

### 3.6. O Lugar da Crítica nas Categorias

É fácil perceber que a crítica é um desenvolvimento do interpretante lógico aqui chamado de Análise, porém estes dois são itens que não são inteiramente identificáveis, ou intermutáveis. A Análise Crítica é um grau de terceiridade da (3.3.3) Análise. Confronte já apontado, sendo a (3.3.3) Análise um terceiro em si, ela comportará também, três subníveis, um associado à primeiridade, um à secundidade e um à terceiridade.

Numa associação simples entre o desenvolvimento do nível anterior e todos os procedimentos de encontros de primeiridades, secundidades e terceiridades aqui descritos, pode-se apontar que a primeiridade abaixo da Análise seja da ordem das qualidades, das sensações. Colocando isso dentro do contexto da Análise, encontra-se o que aqui se chamará de (3.3.3.1) Experiência Pessoal, a reflexão daquilo que foi apresentado a partir do sujeito da análise e de suas expectativas (SORENSEN, 2009), identificando, sobretudo, gostos e preferências, e que tem como canal principal de evidenciação o questionamento a alguém que sai de uma apresentação, a quem comumente se ouve perguntar se a pessoa gostou do espetáculo. As respostas emocionais dessa pergunta denotam precisamente esse nível da (3.3.3.1) Experiência Pessoal, que para muitos membros do público será o único nível de análise a que chegarão (PEIRCE, 1994, CP: 3.475), sendo este uma forma também de interpretante energético, já que de uma ordem de primeiridade, porém, um grau depois de um interpretante lógico, no caso, a Análise.

A continuidade, num nível de secundidade, exige uma noção das materialidades e realidades envolvidas no espetáculo, para além da Experiência Pessoal: a capacidade de identificar os elementos apresentados, colocá-los em alguma forma de relação entre eles ou entre seus pares. Por isso esse nível aqui se propõe chamar de (3.3.3.2) Percepção Comparativa. Finalmente, a terceiridade desse nível exige a mediação, a capacidade de articular entre os pontos encontrados, sendo um desenvolvimento do ponto anterior, não apenas demandando a percepção desses elementos associados, mas a capacidade de exposição de suas articulações, suas razões e também sua valoração: é o nível da (3.3.3.3) Análise Crítica.

O trabalho do Crítico, dessa forma, se mostra um trabalho, sobretudo, de público especializado: a posição do teórico que investiga e questiona uma forma artística quanto à sua recepção é a posição do público (ADSHEAD, 1988). Inevitavelmente, um público bastante especializado e que, por causa disso, pode ter percepções diferentes daquelas do público mais geral, mas que não deixa de ter um lugar enquanto público (ROCHELLE, 2013), posto que o crítico “compartilha com os outros leitores um sistema coletivo de valores e normas” (VASCONCELOS, 2000). Tanto é público que o próprio fenômeno da Análise Crítica trata-se de algo presente, ao menos em potência, em todo fenômeno de recepção, não se restringindo à escrita de textos de crítica. A particularidade desses textos é que eles programaticamente abordam esse elemento, assim como, programaticamente, as obras de arte buscam causar a experiência estética.

É pelo público ter essa possibilidade e capacidade para a Análise Crítica que os textos de crítica conseguem se articular e se fazer compreender. Talvez o leitor não disponha da experiência e da bagagem do crítico e por isso não consiga fazer o salto da mediação da terceiridade da Análise. Nesse espaço entra a figura do crítico, que apresenta, a partir de uma série de procedimentos e operações, os conteúdos de uma obra e os construtos evidenciados pelo autor como necessários para a compreensão daquilo que foi apresentado. Tratam-se de chaves de leitura, e são, a um passo, bastante pessoais, posto que partem da experiência do próprio crítico. Porém, como apontado, essa experiência, construída paulatinamente ao longo do tempo da pesquisa e do acompanhamento das performances de danças diversas, é rica em apoios dos quais não dispõe a maioria dos leitores, sendo, assim, uma opinião informada, privilegiada.

Estabelecido esse lugar da crítica dentro do edifício da recepção na dança, através da estrutura de investigação da terceiridade emprestada das categorias peirceanas, completa-se um ciclo desenvolvido ao longo desses três capítulos de localização do fenômeno da recepção na dança, e da atividade crítica na recepção, primeira parte da proposta desta tese: a abordagem da crítica enquanto estrutura metodológica. Na sequência, agora que a crítica e sua forma de relacionamento com a dança — e, mais especificamente, a sua recepção — estão pontuadas, é possível passar ao segundo dos tópicos identificados já no título deste trabalho: a análise realizada pela crítica.

## **CAPÍTULO 4 <sup>5</sup>**

### **DEFINIÇÕES DA CRÍTICA DE DANÇA**

Para discutir como a crítica da dança opera é necessário um passo atrás, para pontuar os limites daquilo que se está considerando como crítica. Se no capítulo 1 a crítica foi apontada num comparativo com outras formas de produção textual, e, nos capítulos seguintes, ela foi identificada dentro dos fenômenos lógicos — posto que de terceiridade — da recepção na dança, aqui se faz uma abordagem, em três momentos, dos processos de funcionamento da ação e da produção crítica.

Aqui, o embasamento parte também das construções teóricas elaboradas e apresentadas ao longo dos capítulos anteriores, mas se espelha, metodologicamente, em uma outra abordagem, que se apoia na produção em crítica e na produção sobre crítica. Neste capítulo, é elaborada uma reflexão daquilo que aceitamos como crítica, frente a um estudo que partiu tanto de uma longa análise comparativa de textos de críticas, quanto de textos de escritores que refletiram sobre o fazer crítico — seja o fazer deles próprios, ou de outros autores.

Assim, busca-se qualificar a crítica — a partir da própria crítica, de seus sistemas de apresentação, seus circuitos de validação —, observando as características atribuídas por seus autores a essa atividade, assim cercando esse fenômeno, não mais comparativamente aos estudos da linguagem, nem à semiótica, tampouco à observação da produção textual em dança, e sim, frente à própria crítica, suas instâncias, e suas reflexões específicas.

#### **4.1. Panorama Crítico da Crítica**

Ainda que discussão da arte a partir de princípios teóricos e do estabelecimento de juízos acerca de obras e artistas encontre raízes desde os tratados de poética e estética da Antiguidade Clássica, a figura do crítico moderno se associa mais diretamente ao surgimento e ascensão de uma classe burguesa no século XVIII, que determina um novo acesso às obras de arte para uma público que,

---

<sup>5</sup> O texto deste capítulo vem majoritariamente do que foi publicado no artigo “Além da Opinião: Três Possíveis Definições para a Crítica de Dança”, Revista Sala Preta, Vol. 16, No 2, 2016.



então, não necessariamente dispunha dos instrumentos reflexivos e da bagagem analítica em que se apoiavam as discussões acerca das obras. Nesse momento, o crítico desponta como um indivíduo responsável por uma atividade de mediação entre esses novos públicos e os bens culturais a que eles passam a ter acesso. Não se trata de uma atividade explicativa, ainda que a crítica possua em si um caráter pedagógico (VAN CAMP, 1980), mas do estabelecimento de pontes de mediação, que permitam aos diversos públicos chegar às obras de arte com o conforto de um amparo para a compreensão, deixando-as, posteriormente, com a sensação de realização intelectual / estética / pessoal do entendimento que os conjuga enquanto parte daquela cultura.

Na dança, a atividade crítica desponta num momento posterior, associado ao romantismo, e portanto enraizado nas propostas de subjetivação da experiência individual, tanto com o mundo, quanto com a arte (CUNHA, 2003). Nesse momento, vemos o trabalho crítico associado ao trabalho criativo / artístico, e sua frequente apresentação em formas poéticas (EAGLETON, 1984), que valorizam o indivíduo que escreve a crítica não apenas enquanto um teórico, mas enquanto um criador estético. No caso da literatura, esse momento deflagra um acompanhamento da atividade crítica e dos novos estilos e escolas de produção literária, com uma passagem da sistematização e das regras de um classicismo acadêmico para o investimento na personalidade artística do crítico. Na sociedade daquele momento, intensamente ocupada de e por sua produção artística, surgem formas de reflexão diversas acerca daquilo que é lido, visto, e assistido nos espaços de convívio social, e a crítica, exercício de quase civilidade, exemplo de um impulso civilizatório, se mostra um prolongamento da discussão das situações de apresentação de arte.

O desejo por essa discussão é intenso, e se demonstra na presença crescente, nos periódicos, de ensaios e críticas, em abordagens múltiplas, mas que mantêm entre si um caráter comum: o intuito de fazer a experiência estética dos indivíduos ser prolongada e expandida para além dos teatros, das salas de apresentação, dos momentos de leitura de obras, das visitas a museus e exposições, e assim por diante. A crítica se demarca então como uma atividade não apenas de mediação, mas também programaticamente estética — uma crítica, então, que, de certa forma, também quer para si alguns dos princípios da arte (BORNHEIM, 2000) —, iniciando uma reflexão comparativa para o público que presenciou os eventos

retratados por ela, e oferecendo uma forma de aproximação dos eventos para o público que neles não esteve.

Conforme as artes da cena se estabelecem enquanto evento privilegiado do gosto popular no século XIX, a produção crítica sobre elas continua notável, o que vai ser questionado a partir das vanguardas modernistas, e de suas produções artísticas, que fogem a conceitos tradicionalmente compreendidos, e a modelos pre-estabelecidos da relação entre o público e as obras. Nas novas situações estéticas, em que a experiência individual de recepção passa a ser supervalorizada, e novas situações de ruptura com as tradições se instauram, a crítica diminui a sua referência enquanto discurso diretamente ligado à obra, e passa para um domínio de linguagem segunda, ou metalinguagem — no sentido em que é uma estrutura autônoma, mas não completamente segmentada: ainda que a crítica ganhe uma posição mais independente, ela continua sendo crítica de alguma coisa, e esse alguma coisa é a arte, linguagem primeira, ou linguagem-objeto (BARTHES, 1970).

Desse momento em diante, e sob o efeito intenso do desenvolvimento da imprensa — e, mais atualmente, das mídias digitais, cada vez mais diminuindo a distância entre a informação e o público —, a crítica vai perdendo o seu espaço de diálogo com o público, sendo limitada em sua importância, legitimidade e impacto (PAVIS, 2011), e assumindo uma posição que não trata tanto do Prolongamento da experiência estética do contato com a arte, e se dirige mais à divulgação das ocasiões em que a experiência estética pode ocorrer. É um momento em que editores passam a preferir informar o público do que é imperdível, e não mais tratarem daquilo que eles perderam (SIEGEL, 1996), e a imprensa deixa de publicar textos sobre obras que não são mais dançadas (HAN, 2015, Creuser). Aqui, a crítica, antes diretamente associada a uma noção de interpretação posterior (*reviewing*) das obras, passa a se articular como um anúncio anterior às obras (*previewing*), e o crítico passa a ser usado para atrair público ao invés de discutir as obras realizadas. Essa posição mercadológica, de marketing e propaganda é exigida pelos espectadores (SORELL, 1965), e faz parte de um todo que trabalha para sustentar a produção e o consumo de obras de arte. No entanto, quando trata de uma forma que tem tão pouca divulgação e tão poucas situações de apresentação, como a dança, esse tipo de estrutura, amarrado à diminuição do espaço para se falar de dança na mídia — e da arte e cultura como um todo (COELHO, 2000) —,

acaba determinando um empobrecimento das possibilidades de realização da crítica, e uma decorrente perversão do trabalho crítico, e de seu potencial estético e enquanto mediador.

Escapando da lógica informativa dos jornais, e a partir dos momentos de especialização acadêmica do pensamento acerca da produção artística, a crítica como exercício de mediação também é acolhida por publicações especializadas, como as revistas periódicas. Nota-se também, crescentemente, uma atividade de publicação virtual, em que autores que não teriam o espaço nos veículos gerais de circulação impressa, podem publicar seus textos. Essa nova atividade, sua proliferação e o aumento do interesse por ela, revelam que, ainda que aparentemente a crítica tenha encerrado um ciclo, um outro ciclo dá seus primeiros passos, com a produção de textos que se agarram a um entendimento da crítica que não é necessariamente sequencial: ele não representa obrigatoriamente uma continuidade, mas identifica um desejo reavivado por esse tipo de reflexão.

A crítica não é uma. Sua reflexão teórica é variada e abrangente, apoiada em sistemas diversos e distintos de atribuição de sentido e de organização metodológica, resultando na produção de textos que também se mostram de ordens várias. Nessa multiplicidade, parece que a crítica não se define, ou que suas definições não se concretizam, e muitas vezes é difícil determinar o que faz de um texto um texto de crítica, o que faz de um profissional um crítico, a quem a crítica se dirige, e para que a crítica serve. São essas as questões que aqui se discutem, a partir de três abordagens diferentes de possíveis definições da crítica de dança. Essas abordagens são construídas em referência ao pensamento de críticos e teóricos que trataram da crítica (sobretudo da crítica especializadamente voltada para a dança), para sugerir três diferentes entendimentos seus. Definida a partir de sua forma, de sua estrutura, ou de sua função, é possível perceber linhas de força que se estabelecem na história e ao longo da produção de textos de crítica, e que determinam, cada uma a sua maneira, como a crítica se relaciona com o seu leitor, e como ela realiza a mediação entre esse leitor e as obras que são por ela discutidas.

## 4.2. A Crítica Definida como Gênero Textual

Enquanto gênero paraliterário, a crítica moderna se aproxima à ensaística, dadas certas características de racionalidade do modernismo, que primavam pela expressão de opiniões, de juízos acerca dos temas que apontavam (CUNHA, 2003). Esse entendimento da crítica se direciona diretamente à sua justificativa a partir de seu meio de publicação e divulgação, estando estreitamente ligado à popularização do jornal como o espaço da crítica, seu veículo mais notável: “esse tipo de escritura depende, mais do que qualquer outra, das condições de seu exercício e do meio de comunicação utilizado” (PAVIS, 2011, p. 81).

Necessário se torna, então, verificar quais são as características de um texto de crítica. Em suma, qual o tipo de realização que determina que um dado texto seja uma crítica e não uma narrativa, uma poesia, ou qualquer outra forma textual. Essa associação primeira ao formato textual aparece frequentemente como dada, a partir do uso que se habituou empregar. Tratando da análise da dança, um procedimento que se associa em muitos níveis daquilo que se reconhece enquanto crítica, Janet Adshead (1993) observa o texto escrito como suporte imediato a que se impõe a atividade analítica.

Diversos outros autores têm como dado que a crítica se realiza em texto. Múltiplas referências são feitas à relação que estabelece o crítico através do texto com seu leitor (SORELL, 1965; BARTHES, 1970; EAGLETON, 1984; SIEGEL, 1996; HELIODORA, 2012; MOSTAÇO, 2015), o que não é algo problemático, unicamente revelando que as características da crítica enquanto uma forma de se tratar da arte se encontram, pelo menos no estado atual dessa produção, mais profundamente amarradas ao texto escrito. Trabalhando com diversos exemplos dessa forma de produção, a partir de um estudo empregado sobre sua própria ação enquanto crítica de dança, e comparativamente a outros críticos, Sally Banes pontua as quatro operações que um crítico pode exercer em sua produção textual: descrever, interpretar, contextualizar e avaliar (BANES, 1994).

Essas operações, apontadas em capítulos anteriores também são exploradas pela autora a partir das múltiplas possibilidades de seu emprego, de forma que cada operação pode aparecer mais ou menos proeminentemente em cada texto ou em cada autor de crítica. Com essas quatro operações, a autora consegue circunscrever a atividade crítica que discute, dentro do que observa como

seu papel de “completar o trabalho no entendimento do leitor”, desdobrando a obra “em um tempo e espaço estendidos para depois de sua realização” (BANES, 1994, p. 25). Assim estabelecendo um entendimento daquilo que se espera da realização crítica, e de seu papel formativo e relevante (em certo momento) para a vida cultural da sociedade em que se insere.

Como já apontado, a relevância da crítica não é algo contínuo, nem algo garantido, tampouco é o interesse por ela manifestado. Mas nesse tópico se favorece a possibilidade de definição da crítica a partir dessa característica formal de seu meio de divulgação, pois a sua relevância pode ser tida como um reflexo direto do público de seu veículo — no caso, sobretudo, os jornais. Antes da era digital, e com o jornal como principal fonte de divulgação da informação, a crítica assume um papel de arquivo fundamental para a historiografia da cultura, com esses registros escritos que permitem que as obras de dança sejam levadas adiante, mesmo quando já não são mais dançadas.

Essa dinâmica arquivística da produção crítica coloca o crítico numa posição de historiador-filósofo da dança (FERDUN, 1967), responsável por determinar os elementos que serão preservados das obras para a posteridade (HASKELL, 1960). Aqui desponta um entendimento da crítica não necessariamente restrito a sua forma e seu meio de apresentação, mas diretamente ligado à figura do próprio crítico, indivíduo que se torna o responsável por exercer a função que a forma da crítica demanda.

#### **4.3. A Crítica Definida a partir da Figura do Crítico**

A definição da crítica a partir de uma individualidade, do sujeito que a produz, está diretamente amarrada à ideia, já apontada, da característica mercadológica do uso da crítica para a atração e encaminhamento do público às produções artísticas. Ela se relaciona com o aumento da produção de obras, e portanto da oferta cultural disponível a um público, que usa da opinião crítica não como um prolongamento da atividade estética da apresentação da obra, mas como uma prévia de seu valor. O público, que já possui uma informação prévia daquilo que vai assistir, tem, através desse tipo de crítica, um alimento para o seu horizonte de

expectativa (MOSTAÇO, 2015), aumentando a confiança de que está indo assistir a algo que lhe agradará.

É o grau máximo da realização da operação de avaliação pelo crítico (BANES, 1994), que transforma a crítica em um guia do que merece mais ou menos ser assistido, reafirmando sistemas de validação e o poder da chancela da aprovação da produção artística, que é colocada na mão daquela figura quase mística, detentora de um notável conhecimento estético, cultural e social, que leva a produção crítica ao aspecto de ser um domínio de uma aparente autoridade onisciente e detentora da verdade (MORRIS, 2006). Esse aspecto prescritivo (JOWITT, 2000) ou normativo (FARNDAL, 1990) da crítica pode causar uma possível perversão de sua situação de produção e recepção, estabelecendo uma relação em que o crítico não escreve acerca das obras para um diálogo com o público, mas com o propósito de alertar o público acerca das obras, assim rompendo e abandonando sua atividade de mediação. Essa estrutura pode ser apontada como um dos fatores que desencadearam uma resistência à avaliação pela crítica, observada na passagem do século XX para o XXI (BANES, 1994; LAVENDER, 2000).

Apontar esse resultado enquanto perversão é uma forma de observar que ele remove os elementos fundadores da atividade crítica enquanto forma de mediação. Se a mediação é a atividade que liga um elemento a outro, neste caso o público ao espetáculo de dança, essa forma de crítica arrisca eliminar sua função de vetor, não mais estabelecendo o contato do público com a arte, mas evitando-o, dizendo ao público, no limite, que uma obra não merece ser vista. Aqui, não se trata de defender que a crítica não avalie as obras. Frente a um produto artístico, julgar e avaliar são tendências espontâneas comuns e irrepreensíveis do comportamento humano (BERNARD, 2011), nem de advogar uma neutralidade do crítico. A crítica se constrói como um exercício individual que participa do discurso artístico construído (ABREU, 2012), e como tal, ela depende de uma personalidade — de uma subjetividade — que tentar negar seria pedir ao crítico a impossível renúncia de sua humanidade (SORELL, 1965). Mais que isso, o crítico tem suas inclinações, suas preferências, e mesmo seus preconceitos, e pedir-lhe para abandonar tais posicionamentos estéticos seria ceder à crítica enquanto mera máquina publicitária (ACOACELLA, 1992). O que se espera, no entanto, mesmo quando sejam mantidas

as demandadas características de juízo e de valoração da obra, é que o crítico estabeleça critérios para além de seu gosto pessoal no exercício da avaliação de obras.

O problema com essa expectativa de parâmetros vem quando o crítico, como se dá frequentemente, é formado ao acaso, pois não há, sobretudo na crítica de dança (FARNDAL, 1990) grandes conjuntos de procedimentos ancorados na apreciação da própria dança para a produção de textos reflexivos sobre essa arte. Já nos anos 1970, quando os Estados Unidos passavam por expressivo momento da produção de crítica de dança, sobretudo confrontada às obras de dança pós-moderna, que abalavam os circuitos artísticos anteriormente estabelecidos, a pesquisadora Selma Jeanne Cohen discutia a possibilidade da formação universitária de críticos de dança.

Tratando de um evento que debatia o assunto, Cohen (1970), lista os tópicos pontuados em tal ocasião: quanto o crítico deveria saber de história, estilos, técnicas, métodos de coreografia; se ele deveria estar presente em ensaios e inquirir o coreógrafo; o quanto ele pode confiar em sua reação espontânea a uma apresentação; o quanto de seu trabalho é educativo; se orientar coreógrafos é parte de sua função, ou se ele escreve primariamente para o público, através dele oferecendo ao coreógrafo uma atmosfera mais receptiva a seus trabalhos; o modo como o crítico lida com novas formas artísticas, sem parâmetros estabelecidos; de que maneira ele se prepara para a carreira; e como ele consegue um emprego.

Aqui no Brasil, encontramos também discussões acerca da formação dos críticos das artes da cena, mas o que predomina é o caráter de conselho (como em HELIODORA, DEL RIOS, MAGALDI, 2012), defendendo um comprometimento e envolvimento afetivo com a arte, ao qual se juntam, quase que secundariamente, uma formação e embasamento teóricos. Essas múltiplas e incertas abordagens da formação de um crítico servem como forte indício de que a crítica não se define completamente a partir da figura e do indivíduo que faz a crítica. Mais que isso, ela escapa não apenas a quem faz, mas também a seus veículos: mesmo que convencionalmente estejamos acostumados a encontrar a crítica nos jornais, ela é reiterada enquanto função de reação à arte (BERNARD, 2011; TAPLIN, 1979), diretamente ligada à atitude estética da recepção e da apreciação de obras de arte.

É essa observação que encaminha a definição da crítica para aquilo que parece mais sensato — a sua definição a partir de suas capacidades e objetivos.

#### **4.4. A Crítica Definida a partir de suas Funções**

Foram observadas até o momento algumas possibilidades acerca da crítica, agrupadas em duas classes maiores, que colocam em destaque seus aspectos formais e estruturais, e os modos como essas possíveis definições articulam as relações de subjetividade da recepção da arte. Independente do privilégio que se dê a um ou outro ponto de vista, uma característica parece despontar através das várias tentativas de definição da crítica: seu propósito enquanto atividade de mediação.

Nesse ponto, a crítica das artes performativas se associa diretamente a seus objetos de discussão, porque tanto essas formas artísticas quanto a crítica prevêem constantemente a sua realização pública. Presa dentro da mente do artista ou guardada em salas de ensaio, a obra de dança é potência, latente, e permanentemente prestes a ser descoberta, mas ainda não é uma obra, não é uma realização de comunicação artística. Igualmente, enquanto guardada na mente do crítico, a sua reflexão também não se constitui crítica de fato, resistindo enquanto opinião, que só passa a ter a possibilidade de se realizar enquanto crítica quando publicizada, quando colocada frente a um público e cumprindo a sua atividade mediativa.

Essa atividade não trata necessariamente de explicar a obra, seu ponto de maior valor é trabalhar com o horizonte perceptivo do público. Sustentando a apreciação específica de um indivíduo existe o fenômeno da recepção, em sua característica coletiva (MOSTAÇO, 2015) da qual partilhamos enquanto sujeitos pertencentes a uma cultura comum. Assim, o que a crítica apresenta não é de fato um diálogo com o que se poderia apontar como uma verdade da obra — e aí se encontra a dificuldade das críticas unicamente avaliativas, que arriscam colocar o individual como algo maior que o coletivo.

A percepção individual, muitas vezes ligada ao julgamento do bom ou do belo, se liga à ficção criada o artista, e demonstra os limites de sua arbitrariedade (SØRENSEN, 2009): essa ficção é apenas tão funcional quanto a sua realização



permitir sua apreciação. Dessa forma, e sobretudo quando lidamos com códigos e sistemas comunicativos que ainda não sejam conhecidos do público (seja por uma experiência limitada de determinados públicos, pelo caráter inovador de certas obras, ou por uma dificuldade que se possa supor inerente à linguagem que se encontra ali encenada), o crítico funciona como uma forma de intérprete (SORELL, 1965), mas não exatamente como um tradutor: seu trabalho não se apoia na premissa de que o fenômeno cênico seja passível de tradução, de equivalência em linguagem verbal; pelo contrário, a função é mais filológica, e o crítico se aproxima de um investigador daquela linguagem (no caso, por exemplo, a dança), que a apresenta a partir do conjunto de códigos de uma outra linguagem (no caso, as palavras de um idioma), essa já conhecida de seu leitor — funcionamento já demonstrado em capítulos anteriores à partir da perspectiva linguística e semiótica da estrutura de representação das linguagens, e da linguagem da dança.

Sem a associação entre os códigos — posto que não são sistemas equivalentes — o crítico se insere no processo criativo da arte ao passo em que reconhece que existe algo a ser interpretado, mesmo que o sistema de interpretação a ser usado não esteja previamente explicitado. Dessa forma, assim como o artista dá origem a convenções de criação, o crítico postula convenções de interpretação. Seu texto não trata de apresentar sentidos e significados, mas chaves de significação para uma proposta de leitura (ABREU, 2012): uma proposta sua, mas que é associável ao fenômeno coletivo da recepção.

É nessa possibilidade coletiva que a subjetividade do indivíduo que escreve a crítica e a subjetividade do indivíduo que a lê se associam. As propostas de leitura, mesmo que diversas, partilham de pelo menos dois elementos comuns: o fenômeno da recepção tido como coletivo; e, ainda mais fundamentalmente, as propostas de leitura partilham de um mesmo objeto, o que estabelece limites interpretativos para qualquer leitura, pois a obra apresentada não é qualquer obra, é aquela obra específica, de cuja realidade e materialidade não se pode escapar — algo que se coloca para além das discussões de uma suposta imprevisibilidade (COELHO NETTO, 2010) dos entendimentos de um espetáculo.

#### **4.5. Alteridade, crítica, público e mediação**

Como pontuado, a comunicação da dança já se dá através de uma atividade de mediação (NAVAS, 2013): aquela organizada pelos corpos dos artistas da dança. São esses corpos em cena que fazem a ponte entre as propostas da obra e os entendimentos que a dança possa criar. Esses entendimentos, e, portanto, o funcionamento dessas pontes, seu alicerce e sustentação, são o material de trabalho dos críticos. O crítico se volta tanto para a dança quanto para o público (FERDUN, 1967) numa tarefa dupla que parte de um lugar de individualidade relativa (posto que pertencente a um todo cultural, e referente a um conteúdo concreto específico, mesmo quando criada a partir da personalidade do autor) para discutir as potências de uma obra e as realizações dessas potências.

Se frequentemente o caráter de juízo da crítica é desmerecido (HELIODORA, 2012), é importante observar que esse preconceito só é de fato válido em exercícios dessa atividade que se apoiam numa exacerbação da personalidade do indivíduo que faz crítica e da aplicação de seu próprio gosto como caráter determinante do entendimento dessa atividade. Aqui, a subjetividade não trata de fato da personalidade, mas da alteridade, enquanto compreensão da separação entre o fenômeno percebido e sua maneira de percepção, que são “distintos, estranhos à corporeidade de um indivíduo” (BERNARD, 2011, p. 36), e, por isso, frequentemente, no momento de sua discussão mais abrangente, demandam não apenas a generosidade e a disponibilidade dos sujeitos intérpretes, mas também um balizamento.

Esse balizamento, enquanto mediação realizada pelo crítico, permite a expansão da experiência estética do público para além do momento em que este se encontra na sala de espetáculo, ou na situação de apresentação. O crítico, também público, mas um público especializado, que teve o privilégio de acompanhar paulatinamente a realização da forma de arte que discute, consegue estabelecer pontes não apenas entre a obra e seu entendimento, mas entre a obra e seus muitos contextos (históricos, artísticos, estéticos, de carreira, de estilo, e assim por diante), dessa forma atuando como um agente historiográfico (EAGLETON, 1984), função fundamental que faz parte do entendimento da obra e de seu valor frente ao contexto em que ela se insere.

A insistente característica de exterioridade do teatro — enquanto arte presencial, feita para o outro e na presença do outro —, é ponto fundamental dessa dialética subjetiva que interliga leitor e crítico (MOSTAÇO, 2015). Ainda mais que isso, essa é a característica que liga públicos e obras através do exercício crítico, quando este é entendido não a partir de seu meio de produção, ou de uma figura autoritária e ultrapassada (ainda que muito presente) do crítico, mas enquanto o exercício da mediação realizada por um especialista. Nesse entendimento, a crítica informa e desenvolve platéias, valoriza a arte, e participa de seu processo estético, enquanto criação individual dirigida ao espaço público.

Nesse âmbito, o estudo da produção crítica abarca a compreensão daquilo que a organiza, bem como daquilo que a crítica, textualmente, organiza e transmite adiante para o seu leitor. Não se trata de uma substituição de elementos do processo de recepção das obras, mas de alterações nas estruturas comunicativas que permitem a efetivação desses elementos e processos.

Tendo, até o presente momento, discutido o que é a crítica, o que a caracteriza, e como seja possível dela tratar enquanto forma de produção e transmissão de conhecimento e conteúdos, através dos estudos comparativos e estruturais oferecidos, na sequência é possível avançar a discussão para uma nova direção que trata de como a crítica faz aquilo que ela faz. É nesse propósito que se apresentam os dois capítulos finais desta tese, discutindo mais pontualmente exemplos de produção crítica em duas ordens distintas, bem como o lugar a essa produção acordado dentro do ciclo de produção e de recepção da dança.

## CAPÍTULO 5

### A OPERAÇÃO E A RECEPÇÃO DA CRÍTICA

#### 5.1. Formas de Recepção da Crítica: Prolongamento e Deslocamento

A natureza das artes performativas define desafios constantes para que as obras viagem e se desloquem. Não se trata de algo impossível, mas custoso por suas naturezas específicas (BAUMOL, BOWEN, 1965; NELSON, 1983; BAUMOL, 1995; COWEN, 1996; PEACOCK, 1996; THROSBY, 1996; BUXTON, 2004). E facilmente podem ser identificados lugares que, mesmo a pequenas distâncias de alguns centros maiores de circulação de obras, apenas em raras oportunidades têm acesso direto às obras. A demanda pelo presencial, pelo contato entre artistas e públicos cria uma forma de interação particular nas artes da cena, e, frequentemente, criando uma forma de aproximação dessas distâncias — nem sempre atravessadas — a crítica e as outras formas de produção que acompanham a apresentação das obras, restam como formas de acesso, ainda que parciais, ao fenômeno cênico.

São apontadas como parciais porque não dão conta de abarcar o todo do fenômeno da recepção das obras, mas são formas de estabelecimento de algum contato com ele. Há duas situações distintas na relação do público leitor da crítica: o leitor pode ter assistido à obra, ou pode não ter assistido a ela. Quando usada como material de pesquisa historiográfica, em certas situações a crítica pode restar como fonte única em respeito a dado espetáculo, procedimento não raro à dança, que, mesmo com o desenvolvimento de tecnologias em constante atualização para a captura e transmissão de imagens, ainda lida muito precariamente com elas, por motivos diversos, que não serão desenvolvidos nesta discussão.

Essas duas situações distintas do público e de seu possível contato com as obras, criam duas diferentes possibilidades de interação da crítica e seu leitor, aqui chamadas de **Prolongamento** e de **Deslocamento**. Tratam-se de dois objetivos separados, ainda que possíveis de associação e de apresentações conjuntas e em múltiplos graus, tais quais as operações propostas por Sally Banes (1994). A crítica prolonga a experiência estética quando é lida, por exemplo, por alguém que esteve presente na apresentação, ou em uma outra apresentação que

possa se relacionar àquela sendo discutida. Ela coloca a experiência estética em um domínio que está além do imediato da apresentação, fazendo-a perdurar e tornando-a capaz de ser recuperada, mesmo muito depois que a cortina se fecha.

Naturalmente, ao ler um texto que trata de uma apresentação assistida, ou para a qual o leitor tenha parâmetros para estabelecer relações, a experiência estética da recepção ultrapassa o momento da apresentação e é prolongada para um novo espaço, que pode chegar ao leitor através de suportes diversos — como o jornal, revista, e as muitas telas que cercam a vida contemporânea. Criam-se, então, diálogos entre a obra discutida e o leitor, entre a obra e o repertório do leitor, entre a obra e as referências do leitor. Todos esses diálogos são mediados pela ação e pelo texto dos críticos que são lidos. E não se trata simplesmente de concordar ou discordar deles, mas de adentrar — virtualmente — o diálogo travado por uma comunidade sobre uma obra e seu lugar no mundo.

Ainda que o leitor seja silencioso para o crítico, nessa forma de mediação caracterizada como a quase-interação mediada (THOMPSON, 1995), os críticos, e, através deles, as obras, não são silenciosos. Eles falam, e por vezes em vozes bem altas. Ainda que o diálogo que se forma para o leitor não encontre uma contrapartida (e, nesse entendimento, a crítica cria uma via de mão-única, indo do crítico para o leitor, mas não retornando do leitor para o crítico), há uma forma de diálogo. O leitor tem opiniões, respostas, comentários, questões. O leitor concorda com alguns pontos e discorda de outros, e, sobretudo, pensa sobre aquilo que é apresentado e discutido. Mesmo que não se estabeleça uma outra parte para essa conversa, a partir da fala inicial do crítico o leitor conversa com o texto, e reflete sobre a obra e alguns dos sentidos de sua apresentação naquele momento, naquele local, naquela temporada, por aquela companhia, por aquele conjunto de bailarinos e artistas de toda sorte, e assim por diante.

A experiência em questão não é limitada pela performance assistida. O repertório do leitor e toda a sua informação colateral — seja especificamente ligada à obra em questão, ou apenas alimentando compreensões e conhecimentos da dança, da arte e da cultura como um todo — podem ser chamados para contribuir com as reflexões. Assim, um clipe a que o leitor assistiu com um trecho daquela obra (seja de divulgação daquela temporada, de outra temporada, ou mesmo porque a obra já tenha sido dançada por outra companhia), ou de outras obras que sejam

acionadas nessa interpretação, acorrem à conversa e ao entendimento que se constróem. Assim, a experiência estética da obra não se limita pela sua apresentação: não é algo que acontece enquanto o indivíduo está ali frente a ela, mas algo que começa muito antes e que é carregado para muito além do momento e do evento da apresentação.

Esse é um exemplo clássico do processo aqui chamado de Prolongamento da experiência estética. Ele é enraizado no palco, vindo da apresentação — e de outras apresentações —, mas se aventura para além dele. Ele é um processo cumulativo e arrebatador, que lida com a experiência em primeira mão da apresentação, e com as atividades mediadas de se pensar sobre ela, ler sobre ela, e discutí-la.

Há uma relação possível de outra natureza, que aqui é chamada de Deslocamento. Para ilustrá-la, imaginemos o exemplo de alguém que ao assistir uma obra, encontra uma grande decepção: a obra não era aquilo que a pessoa esperava. Não se trata de um desagrado, o exemplo não é o indivíduo desgostar da obra, mas o indivíduo ter criado, a partir de seu repertório, e, não raro, a partir da leitura de críticas acerca de uma obra, uma expectativa que se frustra no contato em primeira mão com a própria obra.

Esse tipo de efeito é mais facilmente encontrado em obras que fazem parte de um dado repertório da dança, obras que são feitas e refeitas ao longo da história por múltiplos elencos, múltiplas companhias, em diferentes países, segundo diferentes contextos de produção, entre outros tantos fatores que respondem pela variabilidade dos resultados da construção e reconstrução de cada instância dessa obra. Porém, esse efeito também se apresenta com algumas obras que encontram maior repercussão midiática, ocasião em que passa a existir um discurso sobre a obra que, para o leitor, muitas vezes precede (e até determina) a experiência da obra.

O leitor que nessa condição chega ao contato com a obra tem expectativas do que lhe seria apresentado e, mais importante, do que deveria ser apresentado, de sua relevância, e de seu sucesso. Nesse caso, a experiência estética encontra-se deslocada. Ela não foi ampliada ou prolongada para além de seu espaço primeiro de realização, mas deslocada para fora dele: para o leitor, esse tipo de experiência se realiza completamente através do texto; e não através da

obra, mediada pelo texto. Trata-se, aqui, de transformar a experiência estética em algo que é separado da apresentação da obra. É esse o fenômeno que impera em casos em que o contato de um indivíduo com a obra é limitado unicamente pelos textos de crítica: passa a ser possível se decepcionar com uma obra à qual não tivemos acesso direto; ou, contrariamente, considerar e entender como grandiosa e relevante uma obra que não foi (ou mesmo não será) assistida.

Esse é o fenômeno de Deslocamento causado pela crítica. Ele pega a experiência da obra e a reconstrói em uma relação que é apenas indiretamente conectada à obra. Que efeitos essa relação pode causar? Ainda que um pesquisador, um crítico e outras formas de público privilegiado possam experimentar o Deslocamento — sobretudo em casos de obras que tenham seu acesso limitado — normalmente, enquanto especialistas há um interesse, uma suposição de que, dada a oportunidade, o indivíduo se colocaria na situação de contato com a obra, e transformaria esse fenômeno de Deslocamento em um de Prolongamento: e, assim, toda a referência prévia se tornaria informação colateral para esse Prolongamento. Mas a crítica não é necessariamente escrita para especialistas. Sua presença em mídias de grande circulação, como os jornais, sugere uma forma de relacionamento do texto crítico com o público geral, ou com públicos potenciais para a obra — tendo sido constantemente usada como uma forma de guia, de auxílio à seleção dentre as opções para o público. Alguém escolhendo a obra a que assistirá pode ler a crítica como uma sugestão, como um direcionamento, e, nesse sentido, textos que se apoiam no fenômeno de Deslocamento constituem um risco, magnificado pelo uso constante da crítica como forma de propaganda.

Quando a crítica se torna forma de propaganda (a crítica promocional, cf. CARRÉ, CHÂTELET, 2015), ela passa a forçar a experiência estética, apelando ao leitor enquanto consumidor, enquanto alguém que pode ser levado pelo marketing a se direcionar a um ou outro produto. A experiência que será desenvolvida com a obra passa a um segundo plano, e sobem em importância quantas estrelas aquela obra merece numa avaliação simplista, e, num nível básico, uma definição de se a obra em questão é imperdível ou dispensável. A dificuldade dessa situação é que, como o espaço para a dança na mídia tem sido cada vez mais encurtado, os editores preferem informar o público daquilo que não deve ser perdido, do que

daquilo que eles já perderam — a já apontada transição do *reviewing* para o *previewing* (SIEGEL, 1996).

A crítica que se limita a essa função se aproxima do jornalismo sensacionalista, mas também parece afirmar um papel dentro do círculo de produção das obras, por ganhar uma responsabilidade enquanto desenvolvimento e atração de públicos potenciais. Esse tipo de papel é, também, uma atividade de mediação, mas trata-se de algo bastante diferente daquilo que motiva o aparecimento da crítica moderna — como pontuado no capítulo anterior, o intuito formativo e informativo da mediação especializada.

Essa proposta de uma separação entre o Prolongamento e o Deslocamento não leva em consideração apenas a experiência direta do público: não se trata de determinar se o leitor assistiu ou não à obra. Trata-se de pontuar, a partir da proposta dos textos de crítica, o quanto de subsídio é oferecido pelos críticos para o leitor, de forma a permitir que relações se criem com a obra em questão, mas, também, e talvez ainda mais relevantemente, com o repertório e a experiência geral do leitor. Assim, o Prolongamento não diz respeito apenas ao prolongamento da experiência estética frente a uma dada obra, mas sim à experiência estética frente à dança como um todo. Da mesma forma, o Deslocamento não diz respeito meramente à presença do leitor na platéia, mas à possibilidade de associação daquilo que está escrito na crítica com uma experiência estética cumulativa da dança.

Para ilustrar esses procedimentos em ação, as próximas seções deste capítulo discutem aspectos de oito textos de crítica de dança. Em comum entre os textos investigados, apenas o fato de tratarem de críticas para versões de *O Quebra-Nozes*, e de terem sido veiculados e disponibilizados amplamente, seja em jornais ou digitalmente. Suas origens, os estilos das montagens e dos coreógrafos, o sucesso e as dificuldades de cada versão e, em suma, aquilo que podemos saber sobre a obra em questão a cada texto, fica a cargo de cada um dos diferentes autores.

Essa proposta de análise pretende evidenciar tanto os dois fenômenos aqui pontuados como as quatro operações apresentadas por Banes (1994), e — sobretudo — as relações entre essas operações e os efeitos criados pelos textos. Considerando que os textos causam efeitos tais quais os aqui pontuados, a pergunta



que nos guia é o como as operações são apresentadas, desenvolvidas e relacionadas de forma a causarem entendimentos, e esses dois efeitos. Trata-se, então, de uma evidenciação, nos textos, da presença dos muitos aspectos levantados teoricamente até o momento por esta tese. Ainda que o capítulo posterior, e, portanto, final deste texto, se desenvolva em uma análise semelhante, fixada nos textos críticos produzidos durante o tempo da pesquisa e publicados no *Da Quarta Parede* (cuja lista de publicações e textos completos se encontram nos Apêndices), parece fundamental, metodologicamente, abordar não apenas textos de outros autores, mas, sobretudo, textos que lidam com os diversos graus de proximidade entre o sujeito-leitor e as obras por eles discutidas.

Se no capítulo final a análise vem mostrar como é possível aplicar programática e metodologicamente os princípios que foram até o momento aqui abordados, neste capítulo seu propósito é o de comparação com uma amostra de controle. Tratam-se de textos que não partilham nem o momento nem, necessariamente, as reflexões aqui desenvolvidas, e, através deles, será possível pontuar que o trabalho da crítica enquanto forma de criação e de discussão da recepção das obras não se limita a um projeto de escrita. As questões desse projeto e de seu desenvolvimento virão à tona no momento de discussão do próximo capítulo. Por ora, o foco é o de identificar, a partir de um corpus limitado, a existência dos elementos e dos processos até o momento apresentados teoricamente.

## **5.2. Os Objetos de Análise**

Para esta discussão, foram selecionados oito textos, produzidos em um intervalo temporal que vai de 1980 a 2016, publicados em seis veículos, e discutindo, cada um, uma de oito versões para *O Quebra-Nozes*, realizadas por companhias distintas, e dirigidas e coreografadas por indivíduos distintos. Foram selecionados textos tratando de obras que não foram assistidas pelo pesquisador, de forma a servirem de fato como amostra de controle, e buscou-se um intervalo temporal amplo que evidencie algumas instâncias de recepção das obras, e mostra, mais concentradamente, um foco numa produção recente. Abaixo listadas, em ordem cronológica, seguem as indicações dos textos, informando autor, título da publicação, data e veículo de publicação, título da obra criticada, companhia e

coreógrafo. Nas referências desta tese, encontram-se também as indicações dos sites onde os textos completos podem ser encontrados.

Helena Katz, *Um luxuoso equívoco do Guaíra*, publicado em 01/12/1980 no jornal **Folha de S. Paulo**; *O Quebra Nozes*, Ballet do Guaíra, Carlos Trincheiras.

Jennifer Dunning, *“Hard Nut”: Rethinking by Mark Morris*, publicado em 16/12/1993 no jornal **The New York Times**; *The Hard Nut*, Mark Morris Dance Group, Mark Morris.

Inês Bogéa, *Municipal do Rio mostra o balé do Natal*, publicado em 21/12/2001 no Jornal **Folha de S. Paulo**; *O Quebra Nozes*, Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Dalal Achcar.

Alastair Macaulay, *Timeless Alchemy, Even When No One Is Dancing*, publicado em 28/11/2010 no jornal **The New York Times**; *Nutcracker*, New York City Ballet, George Balanchine.

Jessica Wilson, *English National Ballet: Nutcracker*, publicado em 14/12/2014 online pelo site **CriticalDance**; *Nutcracker*, English National Ballet, Wayne Eagling.

Laura Bleiberd, *American Ballet Theatre’s new ‘Nutcracker’ makes an old tradition feel young*, publicado em 12/12/2015 no jornal **Los Angeles Times**; *The Nutcracker*, American Ballet Theatre, Alexei Ratmansky.

Guillaume Tion, *“Iolanta” et “Casse-Noisette” Fondus au Noir*, publicado em 17/03/2016 pelo jornal **Libération**; *Casse-Noisette*, Opéra de Paris, Direção de Dmitri Tcherniakov / Coreografia de Arthur Pita, Édouard Lock e Sidi Larbi Cherkaoui.

Mark Monahan, *Do 90th-birthday presents come any finer?*, publicado em 24/11/2016 no jornal **The Telegraph**, *The Nutcracker*, The Royal Ballet, Peter Wright.

O procedimento adotado com os textos foi o de os segmentar a partir das quatro operações identificadas por Banes — Descrição, Contextualização, Interpretação e Avaliação —, que organizam a apresentação deste texto. A partir dessa análise o que se observou foram tendências de uso das operações para a obtenção dos efeitos que serão discutidos nas seções que se seguem, além de apresentações reiteradas de associações entre dadas operações. Os textos apresentam uma tendência geral de inclusão desses quatro elementos, porém, eles

aparecem em graus e em quantidades distintas, possibilidade que Banes já havia considerado. A partir de alguns exemplos, o foco aqui é o de ir além da indicação de onde estejam cada uma dessas operações nos textos, e discutir os efeitos que elas causam, sobretudo a partir da proposta das duas naturezas de relacionamento da crítica com a experiência estética, bem como os modos como elas se estruturam para tanto.

Foi observado que a estrutura textual costuma permitir a identificação das operações separadamente: por vezes em um parágrafo, por outras em um período, mas também por sintagmas, de forma que os textos, na maior parte do tempo, se dedicam a tratar ou de uma ou outra operação. Como será observado especialmente na última seção deste capítulo, há, no entanto, a presença de sintagmas que apresentam, ou que podem ser entendidos como apresentando, mais de uma dessas operações. Aqui, o objetivo é o de chegar a um entendimento da relação entre as operações desenvolvidas e as possibilidades de entendimento do texto e de produção de entendimentos sobre as obras que são discutidas. Nesse sentido, o caminho aqui proposto vai partir das análises de cada uma das operações, para, ao final, recuperar aspectos da recepção da crítica que estão ancorados em dados entendimentos dessas operações. Começemos pela Descrição.

### **5.3. A Descrição como Forma de Acesso**

A Descrição parece fundamental ao processo da crítica: é ela que permite a caracterização do evento que se discute. E é difícil escapar de algum grau, mesmo que pequeno, de descrição — ainda que Banes considere a possibilidade de formas de crítica que não sejam descritivas, pelo menos um mínimo se realiza quase que forçosamente, posto que os textos estão descolados da apresentação. Como os textos existem independentemente da obra que discutem e são apresentados em outros veículos, e sua leitura se dá em outros momentos que não a apresentação, os dados de “o que está sendo discutido” invariavelmente aparecem, caso contrário, as referências textuais não passariam de colocações genéricas e o leitor não saberia a que obra elas se referem.

Porém, para além do processo da Descrição do que é e de qual é a obra, existem possibilidades maiores de precisão, com relação ao que acontece

pontualmente na obra em questão. Assim, se pode ser considerado como descritivo um comentário como “o programa foi dançado em São Paulo no último fim de semana” (KATZ, 1980), porque ele qualifica a obra que está em discussão, também é descritivo, porém de uma outra ordem, algo como “ondas de complexos padrões humanos que remetem a Busby Berkeley” (BLEIBERG, 2015).

Dessa forma, é possível pontuar ordens distintas de descrição, seja se ligando à identificação da obra, seja aos elementos que a formam, ou, ainda, se debruçando sobre a realização específica desses elementos. Mencionar que a produção “se passa nos anos 1870” (WILSON, 2014), é uma forma de caracterizar o que esperar da cena, de sua decoração e cenário, enquanto um detalhamento sobre o movimento proposto pelo coreógrafo como “brusco” e “violento” (TION, 2016), tenta dar uma impressão mais específica daquilo que foi executado, da mesma forma que o trecho “os passos são simples, mas ganham uma força incrível pelo desenho coreográfico e pela precisão do conjunto” (BOGÉA, 2001) pode oferecer indícios sobre aquilo que foi visto.

No caso específico do *Quebra-Nozes*, em se tratando de uma obra narrativa, há uma recorrente preocupação com a comunicação do enredo da obra pelos críticos. Assim, as descrições pontuam as personagens envolvidas na ação, e detalham elementos da história e sua progressão. Com a referência a uma obra que há anos faz parte do repertório da dança, qualquer mudança no enredo ou no desenvolvimento considerado habitual também parece merecedora de uma nota descritiva: “ao invés de um brinquedo quebra-nozes, o coreógrafo coloca uma criança em cena” (BLEIBERG, 2015); “não é mais noite de natal, mas um aniversário” (TION, 2016); “Morris transporta a história para uma casa estadunidense nos anos 1960” (DUNNING, 1993).

Não apenas as características de adaptação são discutidas, mas também aquelas que singularizam a obra sendo criticada. Trata-se de oferecer um espaço mental para a obra que se discute dentro do entendimento do leitor. “Onde”, “quando”, “quem”, e — especialmente — “como” são perguntas que são respondidas pela operação de Descrição. Nesse sentido, a Descrição se liga intimamente ao processo de Prolongamento da experiência estética: para o leitor que estava presente na apresentação, a Descrição serve para chamar à lembrança uma particularidade do evento; enquanto para o leitor que não estava presente, a

Descrição tenta ancorar o texto no referencial de uma experiência cênica única. É o caso de se mencionarem as trocas do cenário (MACAULAY, 2010), aspectos da “miscelânea de cores e trajes” (KATZ, 1980), e até os aparatos de cena, como, dentre os casos aqui discutidos, balões (WILSON, 2014), televisões (DUNNING, 1993), e, insistentemente, a árvore de natal (BOGÉA, 2001; MACAULAY, 2010; BLEIBERG, 2015).

Ainda que a Descrição tenha esse intenso papel na caracterização da cena, ela também é usada múltiplas vezes como uma ferramenta do texto crítico, permitindo ao autor chegar às outras operações. Assim, quando Dunning (1993) indica que “a imagem de Drosselmeier e do Quebra-Nozes vestidos em vermelho, e perdidos e sozinhos no espaço escuro e aéreo tem uma pureza deslumbrante que comunica inocência e esperança”, a autora usa da descrição para desenvolver uma interpretação — uma atribuição de sentido. Ela não se limita a interpretar um sentido presente na obra, mas se dedica a apresentar os indícios que levam a dada Interpretação.

Possivelmente, é o intuito de oferecer os substratos que alimentam a leitura do crítico que faz com a que a Descrição seja, dentre as quatro operações de Banes, a que mais aparece em conjunto com outras, sendo um acessório recorrente, sobretudo para a Interpretação e a Avaliação. Através da iteração de descrições junto desses elementos que podem ser considerados de maior pessoalidade, o autor fundamenta seus entendimentos e abre um espaço mais colaborativo para a conversa que o leitor estabelece — virtualmente — com o texto: quando os indícios da interpretação e da avaliação são apresentados, o leitor tem maior possibilidade de ponderar acerca dessa interpretação e dessa avaliação, compreendendo — e concordando ou discordando, duvidando, questionando — a lógica estabelecida pelo autor do texto.

#### **5.4. A Relevância da Interpretação**

Enquanto a Descrição trata de uma ordem factual, a Interpretação parece se ligar a uma ordem de pessoalidade. Porém, trata-se de uma impressão incompleta: como foi pontuado no capítulo anterior, o fenômeno da recepção é um fenômeno coletivo, que ultrapassa os limites do entendimento de um ou de outro

indivíduo. Nesse sentido, é curioso que a Interpretação seja a operação que menos aparece nos textos aqui discutidos — sendo, inclusive, a única operação que se ausenta completamente de um dos textos (BOGÉA, 2001).

Diana Theodores (1996) trata da influência de Edwin Denby na formação da tradição da *New York School of Criticism*, que valorizava o uso da Descrição e da Interpretação, em detrimento à Avaliação e à Contextualização em seus textos. O que se observa é, possivelmente, que uma resposta a esse tipo de produção se manifeste, em outros períodos da crítica, numa rejeição dessas duas primeiras operações, e numa preferência pelas outras. Porém, aprofundar essa hipótese demanda um recurso analítico a um grupo e amostra de trabalhos maior e mais representativo do que aquele que aqui se discute. O que se pode, então, aqui fazer, é tratar da possibilidade do uso da Interpretação nestes textos, para aventurar sugestões dos efeitos de sua presença em menor escala.

A pergunta básica a que se dirige a Interpretação é “o que isso quer dizer”. Proposições como “todo o ballet é sobre o poder transformativo do amor” (BLEIBERG, 2015) dão ao leitor uma noção, mas não se trata necessariamente de uma imagem relacional com a obra, porque a proposição não carrega, em si, os elementos que a coloquem com relação ao que foi visto. Nesse sentido, a Interpretação parece coexistir com a (e depender da) Descrição para se mostrar relacional. Caso contrário, ela arriscaria insistir no Deslocamento.

Um procedimento comum aos trechos de Interpretação é a adjetivação. Nessa realização, os adjetivos cumprem um papel alegórico que pode vir a se traduzir mentalmente para o leitor em imagens mentais significativas. Ao mesmo tempo, é preciso indagar se a construção dessas alegorias é identificável enquanto um conteúdo específico, ou se ela apenas adiciona um efeito místico à interpretação como um todo: “aventura assustadora e solitária” (DUNNING, 1993); “mais refinados do que Reais” (MONAHAN, 2016); e “sublimemente dramática” (MACAULAY, 2010); são exemplos de adjetivação que, sem um apoio concreto — o qual poderia ser buscado num recurso à Descrição — se apresentam como um risco. Eles podem, para certo leitor e em certa condição, construir uma imagem mental precisa e de acordo com o que propõe o autor, mas essa construção depende mais das condições do leitor do que daquelas presentes no texto, que não se basta para sustentá-las.

A dificuldade com debater certas propostas interpretativas frequentemente esbarra num problema de outra ordem, o do espaço: sabendo das limitações que os textos têm na maioria de seus veículos, é difícil identificar as situações em que essas alegorias tenham sido resultado de uma tentativa de economia de espaço — de fazer o pequeno espaço render mais assuntos — e as situações em que elas se tratem, apenas, de economias de desenvolvimento — lançando uma ideia que não se esclarece por completo. O problema com ideias que não sejam claras é que elas dificultam o relacionamento do leitor tanto com a obra quanto com o texto — uma realização incompleta pode impedir tanto Prolongamento quanto Distanciamento, sem conseguir se articular com a experiência estética que discute, nem produzir uma experiência estética para além da construção poética do texto crítico. Se do texto de crítica for esperada a noção já apresentada de instrumentalização, a Interpretação sem desenvolvimento corre o risco de oferecer ao leitor por um lado apenas confusão, e, por outro, uma resposta e um entendimento prontos, ao invés dos instrumentos para a recepção da obra e para o desenvolvimento de entendimentos próprios.

### **5.5. A Avaliação: Demanda e Efeito**

Há uma operação, no entanto, em que essa expectativa não funciona da mesma maneira: trata-se da Avaliação. Ainda que a Avaliação não se trate de uma construção absoluta, de pontuar algo correto ou incorreto na obra, diferente da Interpretação ela não passa necessariamente pelo processo de construção do entendimento próprio do leitor. Ela dialoga, sim, com o leitor, que pode dela discordar; igualmente, ela apresenta (em condições ideais), os elementos que levam o autor a dada Avaliação. Mas, construída enquanto a opinião do especialista, a Avaliação remete a muito mais do que apenas a obra sendo discutida, voltando-se, também, para o cenário mais amplo da dança, dos trabalhos daquele criador, do repertório daquela companhia, ou mesmo da relevância daquela obra em dado momento. Em nenhuma instância, no entanto, ela pode se reduzir a uma aplicação e verificação de regras e infrações observadas em uma dada compreensão do fazer artístico — se assim fosse, a crítica seria “apenas uma questão jurídico-

policial” (COELHO, 2006, p. 28), na qual o crítico é apontado como o vigilante, como a autoridade que supervisiona as normas.

Portanto, não se trata de uma redução ao discurso da autoridade, e, ainda assim, a estrutura de produção e de leitura da crítica cobra do crítico (SORELL, 1965), através de sua experiência, e enquanto sujeito pensante (TODOROV, 2015), um posicionamento e uma valoração daquilo que discute. O que entra em jogo, então, são os modos de se fazer essa validação na Avaliação. Ao distribuir “estrelas douradas especiais” (MONAHAN, 2016) a intérpretes de destaque, mesmo que não dê os motivos para tanto, a crítica se relaciona com um papel historiográfico, garantindo seu registro e possível utilidade num tempo futuro para a reconstituição do momento dessa dança. Saber que tal bailarino ou tal outro tiveram um desempenho especialmente bom nessa obra é o tipo de conteúdo que pode ajudar o especialista a retratar trajetórias — mas é um conteúdo que dependerá de outras informações e, mais ainda, desse olhar especializado. Para o público geral, que talvez em grande parte nem saiba quem é o bailarino mencionado, a possibilidade de se relacionar com essas “estrelas douradas” é limitada a uma situação em que o leitor tenha visto o intérprete em questão e receba, através da Avaliação do crítico uma identificação com sua própria avaliação pessoal. Ou seja, o indivíduo teve uma percepção específica acerca daquele bailarino e o comentário do crítico lhe dá uma confirmação ou oposição à sua opinião inicial.

Para ultrapassar esse nível basal, é necessário apresentar os instrumentos da Avaliação, assim também instrumentalizando o leitor para a compreensão do procedimento empregado. Se o autor pontua que o desempenho de dois intérpretes “foi perfeito” (KATZ, 1980), ou que o trabalho que um coreógrafo faz com a progressão dos eventos em dado momento de sua versão da obra é “inigualável” (MACAULAY, 2010), temos um indício do que há de especial nas obras discutidas, mas não temos parâmetros de verificação. Concordar com ou discordar dessas afirmações não é possível, porque não há sustentação compreensível para elas — e podemos apenas inferir que essa sustentação vem da posição de privilégio do crítico enquanto público especializado, sem saber, concretamente, o que vem a ser o “perfeito” ou o “inigualável”.

Para tentar suprir essa dificuldade, e construir um entendimento real para e pelo leitor, a Avaliação, tal qual a Interpretação, pode se apoiar em elementos de



outras operações da crítica. Notavelmente, o que vem ao apoio da Avaliação são procedimentos de Contextualização. Por exemplo, identificando que um elemento — no caso a atuação teatral —, seja “o calcanhar-de-Aquiles dos bailarinos”, mas que mesmo assim “a companhia se sai muito bem” (BOGÉA, 2001), a crítica nos dá uma percepção da continuidade dos trabalhos da companhia que discute, identificando que existe uma dificuldade recorrente para este elenco, e que, aqui, nesta obra, essa dificuldade é menor. Em outro exemplo, é possível recorrer a contextos externos, declarando algo que é característico de diversas versões dessa obra — por exemplo, “a redução da heroína e seu consorte a meros espectadores dos eventos do segundo ato do ballet” — e pontuando que seja “muito mais satisfatório” (MONAHAN, 2016) o tratamento dado a essa cena pelo coreógrafo da obra que está sendo criticada.

Esse tipo de estratégia mostra como a crítica pode oferecer conteúdos de informação colateral, dando ao leitor substratos que podem ser utilizados não apenas para o entendimento da obra ora discutida, mas também para entendimentos mais gerais, replicáveis a outras experiências e eventos de dança. Trata-se de algo da completude da Avaliação, que depende de suas referências tangíveis para demonstrar uma compreensão da obra (cf. observa sobre a necessidade de reflexão histórica acompanhando o julgamento da obra, VENTURI, 1984)

## **5.6. Contextualização e Informação Colateral**

A operação de Contextualização é inteiramente baseada na potência da informação colateral, e parte do princípio que dados externos à apresentação da obra podem informar e construir entendimentos. Esses dados abarcam diversas ordens de fatores, podendo tratar de características da gestão da companhia — “ambos os bailarinos foram recentemente promovidos” (MONAHAN, 2016), “assumiu o papel com pouco tempo de preparo” (BLEIBERG, 2015) —, de aspectos estéticos — “influências cinematográficas de Renoir e de Minelli” (TION, 2016) —, e mesmo de fatores econômicos, entre outros tantos — “foram gastos mais de 5 milhões de cruzeiros nesta produção. Em compensação, os erros ficam na mesma proporção,

pois também são faraônicos” (KATZ, 1980); nesse último caso, como um recurso para a Avaliação, procedimento já apresentado na seção anterior.

As múltiplas possibilidades de Contextualização abordam aspectos que formam a obra e que esclarecem possibilidades de percepção. Identificar o quanto uma obra custa é uma forma de estabelecer uma relação entre custo e valor, enquanto pontuar o tempo de trabalho de determinados membros do elenco pode servir para reafirmar sua capacidade técnica, ou também para justificar certas faltas na execução que é encontrada. Além disso, há, de uma forma geral, um conhecimento sobre a dança como um sistema de produção em arte, com esclarecimentos de suas características temporais, suas formas de trabalho, seus custos, e processos, que, ao mesmo tempo em que se situam pontualmente para a análise da obra em questão, podem vir a ser úteis em interpretações futuras do leitor, tanto com relação a outras obras quanto com relação aos trabalhos de outros críticos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a Contextualização discorre sobre a dança enquanto sistema, ela alimenta o conhecimento e o entendimento desse sistema pelo leitor.

Assim, os elementos da Contextualização de obras distintas dialogam entre si — especialmente nesse caso em análise, em que as obras partilham de um denominador comum: o *Quebra-Nozes*. A informação que Wilson nos dá sobre a “dominância de públicos jovens” (2014) nessa obra tem uma ligação profunda com o comentário de Dunning sobre o cartaz da obra de Mark Morris incluir uma citação de uma criança de 9 anos de idade, dizendo que o ballet era estranho, “mas eu adorei” (1993), que por sua vez se relaciona à observação de Bleiberg (2015) sobre a obra ser adaptada a partir de um conto infantil, e a necessidade que Tion (2016) sente de pontuar que a adaptação feita na versão em questão foge ao tema infantil e transforma a criança da história em uma jovem.

Esses textos não estão fazendo referência especificamente uns aos outros, estando separados em sua produção e sem nenhuma indicação de leitura um do outro, mas o conjunto das leituras mostra que a construção das referências pela Contextualização é um processo de instrução em informação colateral que se completa a partir da experiência cumulativa do leitor. O que aqui acontece é muito semelhante ao efeito do Prolongamento da experiência estética, não mais entendida como limitada a um evento pontual, e sim como um evento relacional, que se coloca

frente a outros em sua construção expandida. Essas leituras e correlações só podem ser feitas agora, mas também é importante lembrar que a amostra selecionada para essa análise é pontual e limitada, e que ainda que não haja conversa direta entre esses textos, há, subjacentes, conversas entre esses textos e outros textos de seus pares, seja porque se associam pelo autor, ou pelo veículo, pelo momento, ou pelas obras que discutem.

Outra forma de aumentar a informação colateral que tem o leitor é a referência contextual a outros aspectos formativos da obra. Por exemplo, diversos dos autores vão situar *O Quebra-Nozes* dentro do repertório de seu compositor, Tchaikovsky, às vezes indicando características específicas da sonoridade (TION, 2016), às vezes observando o apreço dessa obra frente aos outros *ballets* compostos por ele (BOGÉA, 2001). Outros críticos vão se deter em aspectos das carreiras dos coreógrafos que discutem (MACAULAY, 2010; BLEIBERG, 2015; MONAHAN, 2016), oferecendo paralelos que não se direcionam só à obra que criticam, mas a um universo de criação em dança associado aos criadores em pauta.

Dentro do potencial formativo / informativo da crítica, a Contextualização é uma operação que se dirige ao mesmo tempo para a especificidade daquilo que se discute e para o conhecimento geral acerca da dança, assim oferecendo ao leitor um conteúdo que é replicável para outras de suas experiências de recepção — tanto passadas quanto futuras —, e que carrega, por isso, valor alto e determinante no processo de Prolongamento da experiência estética.

### **5.7. A Dominância entre as Operações e a Recepção da Crítica**

Como observado nas quatro seções anteriores, as operações vêm ao auxílio umas das outras, de forma que uma prepara e encaminha a construção de outra, de acordo com as necessidades de cada um dos textos. Se às vezes é possível identificar nas críticas parágrafos que sejam inteiramente desenvolvimentos de uma ou de outra operação, ou que se dividam claramente entre elas, há por vezes, trechos e passagens que mesclam múltiplas operações.

Para além da divisão, o funcionamento também se mescla, e nem sempre é possível identificar qual operação serve e qual é servida em dado trecho.

Observemos um exemplo: “Campbell, ainda que um pouco corpulento e muscular demais para os papéis de príncipe, mais do que compensa pela cordialidade de seus modos e pelo brio de sua dança” (MONAHAN, 2016). Há aqui uma questão contextual, acerca do tipo corporal adequado a papéis de príncipe, uma questão descritiva da fisionomia do bailarino e, de seu porte e de sua execução, e uma questão avaliativa sobre o fato de ele ser capaz de compensar algo. O trecho ainda se complica quando o autor descreve, na sequência, a estrutura do salto do bailarino e faz uma interpretação do sentido estético desse salto sustentado, finalizando com um comentário, que volta a mesclar avaliativo, descritivo e contextual, pontuando que “é uma qualidade sutil, mas que dá à sua dança uma fluência e um dinamismo raros” (MONAHAN, 2016).

A importância desse tipo de passagem não está no desvendamento da natureza das operações presentes no texto, ainda que esse processo possa ter a sua relevância, mas em evidenciar os processos de entrelaçamento das operações no cerne dos textos: mesmo que seja possível separar — de alguma forma — quais os sintagmas que compõem cada operação, não é tão simples examinar as relações de dominância entre eles, e dizer se a Contextualização presta um serviço à Avaliação, ou se a Avaliação presta um serviço à Descrição, e assim por diante.

Essas relações de dominância vieram à tona, ainda que como elementos não explicitamente pontuados com a publicação, em 2010, do texto de Macaulay, já discutido anteriormente, que contém uma passagem que gerou rara comoção no meio da dança: “Jenifer Ringer, como a Fada-Açucarada [*Sugar Plum Fairy*], parecia ter comido um pouco de açúcar demais [*one sugar plum too many*]; e Jared Angel, como seu Cavaleiro, parecia ter experimentado metade do Reino dos Doces”. O texto provocou uma onda de reações, discussões, respostas e acusações. Sem tentar integrar o debate, aqui se discute o aspecto diverso da recepção das operações envolvidas no trecho em questão.

Macaulay foi acusado de *body-shaming* da bailarina, que havia sofrido diversos problemas com controle de peso, e distúrbios alimentares, os quais a haviam deixado inclusive afastada do elenco do NYCB. Quando Macaulay responde que estava apenas caracterizando a forma de movimento da bailarina, o discurso se desdobra para questões de se a crítica de dança deveria ou não discutir os corpos dos intérpretes.

Esse trecho pode ser visto como contendo um misto das quatro operações, mas a questão da dominância delas foi o que estruturou, em oposição, as acusações e as defesas, ainda que as operações em si tenham permanecido discretas nos discursos, e apenas os seus efeitos tenham sido discriminados. Visto como um exemplo de Contextualização e Avaliação, o comentário de Macaulay foi acusado de identificar um padrão de corpo no ballet e de defendê-lo, desmerecendo o corpo que foge desse padrão. Ao mesmo tempo, se defendendo, o autor, enfocando a Descrição e a Interpretação, pontuou que a análise feita era sobre um mal estar sentido na movimentação, descrita com essa metáfora do comer demais, que, por sua vez, seria uma interpretação de falta de agilidade ou disposição, demonstrada pelos intérpretes.

De um lado, crueldade mal disfarçada, de outro, uma caracterização infeliz. Não se trata de defender uma dentre as posições, nem de argumentar quanto aos limites éticos da Avaliação dos críticos, mas de observar que as posições, ainda que não tenham se articulado a partir de reflexões acerca das quatro operações de Banes, as organizam para suas justificativas em ordem opostas de dominância. Dessa forma, mesmo que não seja pertinente nesse momento discutir a construção da dominância nas relações que envolvem múltiplas operações, é fundamental apontar que existe uma dominância que, discursivamente, pode levar a interpretações distintas do mesmo trecho.

Logicamente, a sustentação de uma ou outra posição pode ser embasada no restante do texto — que vem de um parágrafo avaliativo, e que continua pontuando que esses dois intérpretes estão entre os poucos da companhia “que dançam como adultos, mas sem a profundidade ou a complexidade de adultos” (MACAULAY, 2010), que é, em si uma Avaliação (feita a partir de uma outra informação Contextual) bastante negativa, mas não esclarecedora, sendo um daqueles exemplos em que é possível entender a Avaliação como negativa, mas não se conseguem identificar, de fato, os subsídios usados para construção dessa avaliação.

Um outro risco desse tipo de construção, deixando de lado as muitas questões envolvidas na discussão do corpo, e focando no paradigma aqui discutido das formas de recepção, é a apresentação limítrofe do fenômeno de Deslocamento. A crítica de dança está longe da influência sobre as produções que outras formas,

de temporadas mais longas, como o cinema e o teatro musical, por exemplo, encontram. Nessas formas, devido à extensão das temporadas, a crítica causa influência maior comercialmente e quanto ao fluxo de público que assiste às obras, podendo chegar a determinar encurtamentos ou extensões de temporadas. Na dança, que normalmente conta com temporadas curtíssimas das obras, dificilmente o tempo que as críticas atravessam entre o assistir, o escrever, o publicar e o ser lida, consegue articular grandes respostas ou grandes impactos.

Considerando esse exemplo específico, as temporadas de *Quebra-Nozes* do New York City Ballet também não costumam ter o tempo para serem afetadas comercialmente pela crítica, posto que já são eventos tradicionais a que ocorre público constante e em grande escala. Fosse outra a dinâmica entre a crítica e a circulação, talvez o efeito pudesse ser mais limite: uma temporada percebida como “não tão bem dançada” deixa de ser uma temporada imperdível, passa a ser dispensável — exemplo fundamental do maior grau do Deslocamento da experiência estética. Não se defende aqui que a crítica precise ser complacente ou condescendente, mas o perigo da exacerbação de seu papel no Deslocamento é o de remover as possibilidades da experiência estética que se realiza completamente no momento da apresentação, prendendo-a e limitando-a à leitura da crítica, que, sim, informa também aqueles que não presenciam as obras, mas com um intuito de formar e de informar para a dança.

Ademais, ao considerar que a crítica não estabelece seus diálogos apenas com a obra que discute pontualmente, há, sim, múltiplas relações que se constróem mesmo nessa situação-exemplo, pois ainda que não se afete essa temporada dessa coreografia, a seguinte pode ser afetada, as escolhas de elenco e de repertório da companhia podem ser afetadas, o olhar que se dirige aos bailarinos discutidos pode ser afetado, as expectativas do público podem ser afetadas, e assim por diante. Em suma, na delicada dinâmica das relações entre crítica, artistas, obras e leitores, há diversos aspectos a se considerar para além dos formais, estruturais e funcionais que são o foco desta tese — porém, ainda que os sistemas em que esses outros objetos operam lidem com outras ordens de reflexão, as organizações de sua apresentação podem ser encontradas nas raízes estruturais que são aqui discutidas.

## **CAPÍTULO 6**

### **EXERCÍCIO DA CRÍTICA EM DIREÇÃO À TERCEIRIDADE**

#### **6.1. Três Graus da Crítica em uma Proposta de Exercício**

Tendo concluído no capítulo anterior a apresentação dos modos como as operações propostas por Banes se articulam no texto de crítica, produzindo efeitos sobre a experiência estética do leitor, foi observada uma questão acerca dos diferentes resultados que são causados pela dominância de uma ou outra operação em dada passagem. Aqui, parte-se dessa constatação para proceder a um outro nível de análise, que se apoia na importância de pensar a posição do crítico a partir de sua relação com o fenômeno teatral (HAN, 2015, Critique).

Para tanto, recorre-se a exemplos da produção crítica associada a esta pesquisa, e divulgada, desde 2013, no site Da Quarta Parede. Se no capítulo anterior as quatro operações da crítica foram discutidas em paralelo aos dois efeitos da crítica sobre a experiência estética, aqui, trata-se de avançar mais um passo na discussão, e discutir três aspectos da ligação da crítica de dança com o fenômeno da recepção, numa construção que, mais uma vez remete à teoria das categorias, assim explicando um grau de primeiridade, outro de secundidade e outro de terceiridade nessa articulação entre a crítica e a recepção.

Ou seja, aqui, a organização conceitual da localização da Análise Crítica dentro do fenômeno da recepção é tratada enquanto um novo fenômeno de terceiridade, sendo, portanto, declinável em três novos graus, que apresentam a primeiridade, a secundidade e a terceiridade da Análise Crítica — a qual, recuperando aquilo que foi apresentado no Capítulo 3, é, em si a terceiridade do que foi chamado de Análise; como identificado, a Análise é a terceiridade da Experiência Estética, que por sua vez é a terceiridade do momento de Apresentação da obra, e, portanto, a porta de entrada para o estudo da Recepção.

A referência às categorias peirceanas é uma estratégia funcional e fundamental para a análise que aqui se propõe, e sua justificativa e validade foram discutidas no Capítulo 3 desta tese, e também no capítulo “Introdução Conceitual Seletiva à Semiótica”, elaborado para a dissertação de Mestrado “Elementos da Dança como Linguagem” (ROCHELLE, 2013), que aprofunda a caracterização das

estruturas semióticas que se mostraram relevantes para tal estudo. Brevemente, cabe notar a distinção das três categorias peirceanas, que apresentam os modos como os fenômenos de significação se reportam.

As três categorias foram inicialmente chamadas por Peirce de (I) Qualidade, (II) Relação e (III) Representação, e foram seu objeto de estudo durante grande parte da vida, tendo se fixado em sua teoria com os nomes de (I) **Primeiridade**, (II) **Secundidade** e (III) **Terceiridade**. A Primeiridade é a categoria do nível do sensível, da espontaneidade; é a Mônada. A Secundidade é a categoria do nível da experiência, das causas-e-efeitos; é a Díada. A Terceiridade é a categoria do nível do pensamento, da mediação, trata da Lei, do Signo; é a Tríade.

Declinar o fenômeno da crítica, novamente, dentro das três categorias, é estabelecer três novos graus para a sua operação e compreensão. No primeiro desses três novos graus que serão discutidos a seguir, o enfoque é o trabalho da crítica como forma de reportar o fenômeno da dança. No segundo grau, são observadas as formas como a crítica organiza a dualidade público / obra, propondo ativamente formas de recepção, enquanto entendimento e sentido daquilo que discute. No terceiro grau, são observadas as ocasiões em que a crítica faz a mediação desse fenômeno, discutindo, ela mesma, a recepção, sua(s) possibilidade(s) e suas características.

Para discorrer acerca desses três tópicos serão usados múltiplos exemplos, retirados de textos de crítica produzidos ao longo desta pesquisa, e publicados no site Da Quarta Parede. Assim, antes de passarmos a essa análise, o site em questão, e o contexto da proposta de produção desses textos críticos é brevemente apresentado.

## 6.2. Da Quarta Parede, Histórico e Estratégia de Abordagem

Criado em 2013, o site Da Quarta Parede foi usado como uma ferramenta de divulgação e publicação de textos de crítica, que vinham sendo produzidos pelo pesquisador. Nessa instância, articularam-se duas necessidades distintas: a necessidade da publicação dos textos; e, ainda mais íntima, a necessidade da produção desses textos. Os textos foram publicados a partir de uma compreensão que partilha muito daquilo que foi apresentado anteriormente enquanto característica



formadora das artes da cena — a sua necessidade de realização pública. Tal qual a obra não se completa sem o seu momento de apresentação, posto que é algo que se direciona para o outro, também a crítica, que segue o mesmo princípio, não está realizada por completo sem ser tornada disponível ao leitor e à leitura.

Operam aqui tanto a noção do acesso quanto a noção do compromisso que apenas as obras (e, comparativamente, os textos) que se colocam disponíveis à leitura têm com seu público / leitor. As anotações, os cadernos particulares, carregam em si a mesma noção que foi aplicada, no primeiro capítulo desta tese, para eliminar do estudo proposto para a análise dos textos sobre dança os formatos tais quais cartas e diários, que, ainda que registrem eventos, não carregam em si um compromisso desse registro para além de si mesmos. Por esse motivo, fazia-se necessário que a produção crítica que acompanhou essa pesquisa, para que fosse de fato uma produção crítica completamente realizada, estivesse disponível ao público, dando origem ao surgimento do site e da continuidade de sua publicação virtual.

Há uma necessidade ainda anterior à da publicação: a necessidade da escrita. Como apresentado na introdução, essa pesquisa não foi iniciada a partir de uma proposta pautada por discutir a crítica, pretendendo, outrossim, discutir quais seriam as possibilidades metodológicas para se abordar o fenômeno da recepção na dança e analisá-lo. Tendo aparecido inicialmente como uma ferramenta de recuperação de dados — posto que esta investigação não se dirigiu para a discussão de uma obra, de uma companhia, ou de um criador, e previa, desde seu início, o trabalho com um corpus coreográfico extenso — antes de se constituírem em crítica, foram propostos textos de análises e discussão das obras a que eram assistidas, para que sua recepção pudesse ser recuperada pela pesquisa quando necessário fosse. Veio daí a necessidade de discutir os textos sobre dança enquanto ferramenta historiográfica que foi elaborada no primeiro capítulo desta tese.

Foi a continuidade do estudo da associação da dança com o conceito de linguagem e a discussão da estrutura da semiose das terceiridades do fenômeno da recepção que alertou para a relevância da crítica como forma de trabalho. Se inicialmente a pesquisa se propunha a discutir quais metodologias dariam conta de tratar desse objeto, muito rapidamente a hipótese de que a crítica poderia ser realizada para essa função foi vislumbrada — e os capítulos que até aqui foram

apresentados tentam, precisamente, retratar essa possibilidade, seus meios de justificativa teórica, as formas de seu emprego, e a exemplificação de sua potência.

Assim, a crítica tornou-se um imperativo. Inicialmente com uma produção bastante restrita — sobretudo porque se articulava com o momento de investigação teórica já apresentada nos capítulos anteriores — foi em 2015 que a produção crítica realmente se ampliou. Tratava-se de um aspecto do desenvolvimento do cronograma do projeto desta pesquisa, que propunha, a partir da realização do Estágio de Pesquisa no Exterior, os momentos para a verificação prática dos elementos elaborados até então mais teoricamente. Por esse motivo, a produção crítica do Da Quarta Parede, nos anos de 2015 e 2016 foi consideravelmente maior que a produção dos anos anteriores, como se pode observar mais detalhadamente nos Apêndices, que incluem a lista completa das publicações realizadas no site durante o tempo da pesquisa, em ordem cronológica, e os textos completos das críticas criadas até a defesa desta tese.

Os textos foram produzidos a partir de diversas abordagens distintas que contemplam formas de organização da crítica enquanto produção de conhecimento e conteúdo sobre dança. Os procedimentos de escrita podem ser generalizados dentro de três rubricas, relacionadas às estratégias como a produção dos textos se ligou com a atividade de expectador frente às obras assistidas. Num primeiro momento, os textos foram produzidos diretamente, logo após a assistência das obras. O que se experimentou em seguida, a partir de um desejo de maior distanciamento, foi a produção de anotações acerca das obras, logo após as assistências, que, posteriormente, foram recuperadas para a produção de textos críticos. Foi tentando diminuir essa distância que vai se criando entre o assistir a obra e o falar dela que o procedimento adotado passou a ser aquele bastante popular em gerações de críticos, sobretudo nos Estados Unidos, de fazer as anotações durante a assistência dos espetáculos.

O que se observou com esse encaminhamento dos procedimentos foi uma tentativa cada vez maior de manter o frescor e a imanência estética das obras nas reflexões críticas, de forma a calcar a produção crítica no fenômeno de Prolongamento. O registro das impressões imediatas é trabalhoso, cifrado, de difícil compreensão (e mesmo de difícil leitura, posto que se realiza quase sempre no escuro da sala de espetáculos), mas seus resultados são potentes, com uma

magnificação da capacidade da memória, e uma possibilidade de maior fidelidade às próprios percepções que se dão durante a apresentação das obras.

Esse procedimento, ainda que incorra no risco de ser completamente indecifrável — quando feito, com os olhos vidrados na cena, em garranchos escritos sem olhar para o papel, em linhas que se cruzam e palavras que se sobrepõem — quando é compreendido traz formas de resposta mais imediatas, criadas durante o processo da experiência estética vivenciada nas obras, e antes que o retorno para o dia-a-dia, para o corriqueiro, e as questões práticas de sair daquele ambiente, usar o transporte, e retornar (que, não raro, se constituem jornadas repletas de outras influências, de outras experiências estéticas e de muita reflexão e digestão sobre o que foi assistido) dominem a percepção. Foi dessa forma que, progressivamente, de 2013 até o momento, foram criados os textos do Da Quarta Parede, cujo recorte forma o corpus discutido neste capítulo.

Para atender àquilo que foi proposto para esta discussão, foram necessários múltiplos procedimentos de seleção dos textos para a composição desse corpus específico, posto que seria inviável discutir toda a produção apresentada no Da Quarta Parede, que, como observável nos Apêndices, discorre em mais de 80 textos, e para além de 260 páginas de texto corrido. A seleção se deu então a partir de alguns propósitos: (1) dentro de um preceito de acessibilidade às obras referenciadas, e também de valorização da produção brasileira, foram inicialmente excluídos da seleção os textos que tratam de companhias estrangeiras, o que, espera-se, traduza-se como uma demonstração da potência de trabalho das obras daqui, bem como exiba maiores possibilidades de aproximação do público leitor, que assim tem maiores chances de contato com as obras referenciadas; (2) aqui são usadas passagens maiores de texto do que aquelas do capítulo anterior, posto que o intuito não é o de localizar dentro da escritura as estruturas que carregam uma ou outra das operações já discutidas, e sim, a partir dos textos produzidos, suas potências articuladoras, nos três níveis propostos; (3) as passagens apresentadas foram selecionadas a partir de intenso trabalho com os textos-fonte completos, mas elas não representam súmulas de seus textos de origem, e sim momentos em que, dentro de cada texto, cada um dos três graus que aqui são investigados foram melhor demonstrados, a partir dos aspectos que são detalhados e ilustrados; (4) as passagens foram preservadas ao máximo, tentando

manter-se a integridade dos parágrafos, apenas recortados quando apresentavam elementos textuais que vinham de um encaminhamento do parágrafo anterior, ou preparavam o parágrafo seguinte.

Tal qual se fez no capítulo anterior, como uma forma de ancoramento, antes que se inicie a discussão desses três níveis a partir desse grande corpus de análise, aqui se apresenta a lista das obras que são referenciadas neste capítulo. A informação completa das mesmas se encontra na lista de Referências da tese, que inclui os endereços eletrônicos onde os textos podem ser encontrados na íntegra, e também se apresenta, como já mencionado, no Apêndice. Um aspecto interessante de se observar por essa lista — ou por sua versão completa presente nos Apêndices —, apresentada em sua ordem cronológica de publicação é uma padronização do título dos textos críticos que, fugindo de estruturas de sensacionalismo jornalístico, são reduzidos à referência da(s) obra(s) e da companhia que são criticadas. Também se pode notar que a amostra de textos referenciados aqui é consideravelmente representativa do todo da produção publicada durante o período de elaboração da tese, sendo referenciados por volta de um terço dos textos publicados, que são:

ROCHELLE, H. Por 7 Vezes | Quasar Cia de Dança, **Da Quarta Parede**. 23 nov. 2013. (Apêndice 3.1.)

ROCHELLE, H. Triz | Grupo Corpo, **Da Quarta Parede**. 25 nov. 2013. (Apêndice 3.2.)

ROCHELLE, H. Romeu e Julieta | São Paulo Companhia de Dança, **Da Quarta Parede**. 4 dez. 2013. (Apêndice 3.3.)

ROCHELLE, H. Nossos Sapatos | Mercaria de Ideias, **Da Quarta Parede**. 22 abr. 2014. (Apêndice 3.8.)

ROCHELLE, H. onqotô | Grupo Corpo, **Da Quarta Parede**. 19 ago. 2014. (Apêndice 3.10.)

ROCHELLE, H. Gnawa | São Paulo Companhia de Dança, **Da Quarta Parede**. 18 nov. 2014. (Apêndice 3.12.)

ROCHELLE, H. Studio 3 Cia - Martha Graham... Memórias, **Da Quarta Parede**. 28 jan. 2015. (Apêndice 3.13.)

ROCHELLE, H. Parabelo | Grupo Corpo, **Da Quarta Parede**. 10 out. 2015. (Apêndice 3.34.)

ROCHELLE, H. Mané Gostoso | Ballet Stagium, **Da Quarta Parede**. 25 fev. 2016. (Apêndice 3.41.)

- ROCHELLE, H. Sobre Isto, Meu Corpo Não Cansa | Quasar Cia. de Dança, **Da Quarta Parede**. 23 mar. 2016. (Apêndice 3.43.)
- ROCHELLE, H. Cantares / abrupto. / Cacti | Balé da Cidade de São Paulo, **Da Quarta Parede**. 2 abr. 2016. (Apêndice 3.44.)
- ROCHELLE, H. O Boi no Telhado / Sabiá / Sra. Margareth | Cisne Negro Cia. de Dança, **Da Quarta Parede**. 10 abr. 2016. (Apêndice 3.45.)
- ROCHELLE, H. Romeu e Julieta | Ballet da Cidade de Niterói, **Da Quarta Parede**. 2 mai. 2016. (Apêndice 3.46.)
- ROCHELLE, H. Adastra / Corpus / O Balcão de Amor | Balé da Cidade de São Paulo, **Da Quarta Parede**. 13 jun. 2016. (Apêndice 3.49.)
- ROCHELLE, H. O Sonho de Don Quixote | São Paulo Companhia de Dança, **Da Quarta Parede**. 20 jun. 2016. (Apêndice 3.50.)
- ROCHELLE, H. VeRo | Companhia de Dança Deborah Colker, **Da Quarta Parede**. 4 jul. 2016. (Apêndice 3.52.)
- ROCHELLE, H. Lecuona | Grupo Corpo, **Da Quarta Parede**. 21 ago. 2016. (Apêndice 3.57.)
- ROCHELLE, H. Procedimento 2 Para Lugar Nenhum | Vera Sala, **Da Quarta Parede**. 17 set. 2016. (Apêndice 3.60.)
- ROCHELLE, H. Titã | Balé da Cidade de São Paulo, **Da Quarta Parede**. 28 set. 2016. (Apêndice 3.61.)
- ROCHELLE, H. Para que o Céu Não Caia | Lia Rodrigues Cia de Dança, **Da Quarta Parede**. 26 out. 2016. (Apêndice 3.64.)
- ROCHELLE, H. Devolve 2 horas da Minha Vida | Projeto Mov\_oLA, **Da Quarta Parede**. 5 nov. 2016. Acesso em 10 abr. 2017. (Apêndice 3.65.)
- ROCHELLE, H. Quebrakovsky – The Nuts Talent Show | Balé da Cidade de São Paulo, **Da Quarta Parede**. 16 nov. 2016. (Apêndice 3.67.)
- ROCHELLE, H. Peekaboo / Abertura Gala (Valsa) / O Corsário (Pas de Deux) / Fada do Amor / O Talismã Pas de Deux / Carmen (Pas de Deux) | São Paulo Companhia de Dança, **Da Quarta Parede**. 30 nov. 2016. (Apêndice 3.69.)
- ROCHELLE, H. Jardim Noturno | Companhia de Dança Siameses, **Da Quarta Parede**. 27 jan. 2017. (Apêndice 3.70.)
- ROCHELLE, H. Memória / Preludiando | Ballet Stagium, **Da Quarta Parede**. 31 jan 2017. (Apêndice 3.71.)
- ROCHELLE, H. Adastra / Risco | Balé da Cidade de São Paulo, **Da Quarta Parede**. 29 mar. 2017. (Apêndice 3.74.)
- ROCHELLE, H. À Flor da Pele / Novos Ventos | Raça Cia. de Dança, **Da Quarta Parede**. 7 abr. 2017. (Apêndice 3.76.)

### 6.3. A Crítica Reporta o Fenômeno da Dança

O texto de crítica existe a partir da obra de dança, porém ele está funcionalmente descolado da obra: ainda que sua criação seja um derivado da produção artística em dança, seu acesso se dá por uma via independente. Por esse motivo, foram anteriormente segmentadas duas diferentes possibilidades de chegada do leitor ao texto de crítica: em uma delas esse leitor também presenciou a apresentação da obra, e na outra, o leitor não teve contato com ela. Assim, o texto não pode se fiar unicamente na primeira possibilidade e precisa garantir sua existência independente e completa, descolada da realização artística da obra em seu momento de apresentação. Sem a obra para ser comparada, a crítica precisa dar conta de informar o leitor de toda a realidade do objeto que discute (HAN, 2015, Creuser), e assim a crítica funciona num primeiro nível enquanto forma de reportar o fenômeno da apresentação da dança.

Esse tipo de construção chama a atenção para um possível paralelo com a operação de Descrição, mas não se restringe a ela. Trata-se, na verdade, de criar uma referência, tão precisa quanto possível, da obra discutida para o leitor da crítica. A pergunta que o texto responde — ou intenciona responder — nesse nível é “o que é” ou “o que foi” a obra apresentada.

O que Décio Otero faz — e o faz e como ninguém mais o fez por aqui —, é algo de neoclássico, que vem de fontes do ballet e parece intencionar os seus propósitos, mas que carrega referências outras para se alimentar e se construir. Particularmente relevante, porque há no mundo um grande público para esse tipo de dança. Sem o tom do cômico que aparece em algumas das obras mais recentes da companhia, e sem os temas pontuais que aparecem em outras, o que fica na cena é uma forma de poesia pura de movimento, como há muito não se via pelos palcos daqui, frequentemente ocupados com figuras, com cenas, com personalidades, ou com exclamações, gritos de guerra e palavras de ordem. ROCHELLE, 2017 (Preludiando), Apêndice 3.71.

Apresenta-se então a obra dentro de suas situações desde as mais fundamentais, que indicam quem são os envolvidos, quais as ocupações de cada um deles, passando por dados da produção, que podem oferecer algumas das dimensões envolvidas na realização dessa obra, como o tempo de sua produção, os estilos trabalhados, a reflexão da obra frente ao repertório recente ou histórico da

companhia que a apresenta, ou de outras companhias, e até mesmo relações entre criadores, entre referências, e entre outras obras.

No capítulo anterior, foram observados alguns desses exemplos, sobretudo na reflexão acerca de quais elementos parecem recorrentes na discussão de uma obra adaptada a partir de outra, no caso, *O Quebra Nozes*. A referência às obras de origem não é algo exclusivo do repertório clássico, mas parece recorrente em associações a ele.

Na tentativa de incluir no *Quebra Nozes* esses aspectos biográficos do compositor, com pouca explicação e desenvolvimento, o BCSP chega apenas ao título da obra: *Quebrakovsky*. Sua realização, enfim, não é amplamente alcançada. Em si, isso é uma pena, porque são anos desde que a companhia se debruçou sobre uma obra clássica para repensá-la, a última delas, o *Giselle* de Luiz Fernando Bongiovanni, apesar de muito brilhantismo e bom desenvolvimento, foi deixado de lado após meras duas apresentações em 2011. Se por um lado parece uma pena que o mesmo destino incorra ao *Quebrakovsky*, é difícil imaginar como poderia ser de outro jeito.

Talvez, no desespero por fugir do *Quebra Nozes* original, algo tenha se perdido no meio do caminho. E não há justificativa para isso nem na resposta de que o ballet original não tem um fio tão claro, como defendido pelos artistas no programa. ROCHELLE, 2016 (*Quebrakovsky*), Apêndice 3.67.

Se “a primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a” (MAGALDI, In HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2012, p. 68), parece natural que a discussão da proposta, ou, ao menos, daquilo que se pode observar enquanto proposta, esteja presente na realização do texto crítico neste nível. Trata-se de tentar localizar, pelos indícios que forem encontrados, aquilo que a obra intenciona, independentemente — mas não ignorando — a realização dessas intenções. Assim, ao leitor são oferecidos indícios do que foi concretamente apresentado, seja a partir da caracterização analítica (quando o crítico efetivamente usa da obra para apresentar suas propostas), seja a partir da caracterização comparativa (quando o crítico usa de outras referências para esclarecer aquilo que foi apresentado, assim oferecendo um paralelo potencial com o repertório do leitor).

Frequentemente, a caracterização comparativa se dá entre o positivo e o negativo: discutindo a obra X, menciona-se que ela tem isto ou aquilo de semelhante com a obra Y, e aquilo mais de diferente com a obra Z, por exemplo.

De princípio, uma fuga com os tratamentos mais usuais de *Romeu e Julieta* na dança: a trilha sonora trabalha a partir de uma colagem de compositores minimalistas, evitando as reconhecidas composições de Prokofiev que costumam ambientar a história. Não só a identidade sonora, mas também a identidade visual é reformulada, com o abandono dos cenários grandiosos das versões de Frederick Ashton, John Cranko e Kenneth MacMillan, entre tantos outros, e a preferência por um palco limpo, ocupado ao fundo por panos esvoaçantes que permitem entradas e saídas dos bailarinos, além dos figurinos — roupas casuais, sem fortes marcas de época, em tons de azul e cinza — e, sobretudo, da linguagem coreográfica, que não se desdobra a partir do clássico normalmente associado a esse tipo de tema. ROCHELLE, 201 (Romeu e Julieta), Apêndice 3.46.

Não se trata, ou pelo menos não deveria se tratar, de uma demonstração gratuita do conhecimento do autor do texto. O propósito da comparação é a possibilidade de encontrar uma nova intersecção entre o repertório do leitor e o repertório do crítico, por esse motivo, as obras referenciadas costumam ser obras de maior difusão, obras que tenham circulado por um espaço comum, ou cujos registros sejam encontráveis pelo leitor. No entanto, independentemente dessa intersecção se efetivar, e mesmo nos casos em que ela não consegue se completar, as referências dadas podem ser entendidas como uma forma de composição da informação colateral do leitor acerca da dança enquanto um fenômeno (e ciclo de produção) que é (bastante) maior do que aquilo que pode ser visto apenas na obra analisada pelo texto crítico.

A caracterização analítica costuma recorrer, sobretudo, à discussão da movimentação, a partir de um entendimento, recorrente em dança, de que na coreografia o movimento seja um fim em si mesmo (BALANCHINE, 1977). As muitas formas de análise de movimento, e o vocabulário técnico, aqui podem oferecer ferramentas preciosas para o crítico, porém, incorrem facilmente numa dificuldade de leitura — o leitor do grande público talvez não conheça o significado dos termos e dos conceitos usados, e aí o crítico tem duas opções: ou apresenta e explica o conceito, ou, o que é mais comum em textos de divulgação não especializada, tenta encontrar um palavreado que dê conta de caracterizar a dança sem a necessidade da paráfrase explicativa:

oposta à força de resistência, temos a fragilidade do corpo da intérprete, que em posturas tortuosas, com os pés virados pra dentro, os joelhos se dobrando e se batendo, estende as mãos



tentando agarrar algo intangível, num fluxo respiratório espasmódico, cuja presença é delineada por sua própria escassez. Trata-se de um outro estado de atenção, voltado para um outro tempo, que se encontra no lado de dentro desse corpo resistente e treinado, mas que vai se tornando escombros em nossa frente. ROCHELLE, 2016 (Procedimento 2), Apêndice 3.60.

Em alguns casos, a caracterização demanda maiores referências, não necessariamente para que o leitor consiga visualizar aquilo que se discute, mas, frequentemente, para que o leitor entenda a relevância da menção dessas características. Esse tipo de necessidade aparece quando o texto discute algo que é específico daquela companhia, ou daquele criador, ou mesmo daquele intérprete. Nessa situação, o autor não se basta em dizer o que é feito no trabalho em questão, mas se dedica, também, a caracterizar os motivos que fazem com que a observação dessa forma de realização seja relevante, quais suas semelhanças e diferenças com outras formas de criação em dança, o tempo em que dado tipo de trabalho tem sido desenvolvido, como esses procedimentos se articulam com um histórico maior, e assim por diante. Dessa forma, oferece ao leitor paralelos entre aquilo que é característico no exemplo discutido, e aquilo que o leitor poderia encontrar em outros exemplos.

A segmentação pode ser vista nos trabalhos corporais da companhia há quase uma década. As propostas do coreógrafo nunca seguiram o padrão do movimento clássico (que realiza sempre o menor esforço e deslocamento possível de uma pose a outra), estruturando e revelando os caminhos do movimento pelo corpo, parte a parte, membro a membro, junta a junta, articulação a articulação, de forma que apresentar cenicamente uma discussão das partes, dos segmentos do corpo, soa bastante atrelado ao histórico da companhia e a seu momento de pensar novos caminhos, que se mostram não apenas nos conteúdos que a companhia tem apresentado (como em *no Singular*, o espetáculo anterior), mas também em seus formatos: a proposta do *Por 7 Vezes* foi desenvolvida já com a ideia de criação de um filme a partir das coreografias do espetáculo, cujo processo de criação também foi registrado no documentário longa-metragem *Corpo Aberto*. ROCHELLE, 2013 (*Por 7 Vezes*), Apêndice 3.1.

A referenciação não se limita aos aspectos externos à obra, sendo também relevante para caracterizar passagens específicas em sua progressão, alternâncias observadas no decorrer da obra, e também para caracterizar a obra

como um todo — assim explorando não só a característica geral, mas também as características específicas:

A dança privilegia as extremidades, com uma grande sustentação do centro do corpo, bem exemplificada durante *Assum Branco*, terceira cena de *Parabelo*. O casal de bailarinos desse duo está permanentemente em contato, com o bailarino manipulando a bailarina em todas as direções. Ela levanta vôo, mas apenas com a ajuda e o apoio de seu parceiro, sendo trazida sempre de volta para o chão. Esse tipo de retrato, estético, de uma beleza intensa, mas melancólica, é colocado em alternância com outras cenas, que, com influência do baião e do xaxado — por exemplo —, vão mostrando a riqueza da obra composta pela companhia. ROCHELLE, 2015 (Parabelo), Apêndice 3.34.

Ainda que seja possível argumentar acerca da relevância da discussão da movimentação e da coreografia para a compreensão da obra de dança, a caracterização da obra depende de uma compreensão maior, que entende essa coreografia como parte de um todo artístico, composto por diversos elementos, trabalhos de diversos criadores, propostas de diversos indivíduos, e assim por diante. Frequentemente, então, o crítico retrata outros elementos da obra que discute, como determinadas estruturas cênicas que sejam importantes para o entendimento da proposta completa da obra, especialmente em casos em que essa proposta cênica seja observada como mais determinante para a visualização e para a compreensão da obra.

Há uma situação limite no terceiro ato, em que a plateia é convidada a usar os celulares dentro de óculos, experimentando um vídeo de realidade virtual aumentada e em 360° que de certa forma tira deles a capacidade de assistir à cena conforme ela prossegue.

Enquanto os bailarinos recebem as pessoas da plateia, preparam seus celulares para os óculos e as colocam no meio da cena, aqueles que permanecem sentados assistem a uma outra cena: o movimento dos próprios espectadores colocados sobre o palco, e a dinâmica dos bailarinos com eles, que se constrói entre o organizá-los no espaço e o usá-los como estruturas cênicas e props, atrás das quais se escondem. Dado momento, todos os bailarinos saem da cena, subindo para o mezanino do espaço, onde tiram uma selfie com o público de óculos ao longe, sobre a cena.

O espetáculo se encerra com as luzes se acendendo e uma mensagem de que podemos mandar aplausos assistindo a um vídeo de aplausos, encontrável através de um QR Code,

estampado em um dos manequins da obra. ROCHELLE, 2016 (Devolve 2 horas), Apêndice 3.65.

Às vezes, esse procedimento trata de discutir a estrutura da realização da obra. Outras vezes, a estrutura que se discute é mais interna, seja ela referente aos processos formativos e às etapas criativas da concepção da obra — às quais o crítico pode ter acesso privilegiado, por sua maior experiência e contato com a obra e os artistas envolvidos —, seja ela referente aos entendimentos e associações que a obra desperta. Em ambos os casos, tratam-se de referências que o leitor não necessariamente possui, e sua apresentação lida com uma já mencionada forma de instrumentalização do leitor.

além da coreografia e da cena, a obra conta com texto, que oferece acesso mais direto à própria Graham, através de suas palavras, e também à interpretação que Possi faz de sua homenageada. Essa interpretação é marcada, pontualmente, pela presença de uma edição de um dos monólogos de Joana (a Medéia brasileira da peça *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes), emendada com um dos textos de Graham.

A mistura é certa. Permeia a homenageada com um pouco da essência dos criadores da obra. Faz uma homenagem (e um espetáculo) que não poderiam ser realizados por outras companhias e em outros lugares. O tema, não sendo é alheio à coreógrafa, que tem uma versão em dança de *Medéia* (*Cave of the Heart*, de 1946) entra na proposta e dá a ela um gosto mais particular, validando sua inserção e o resultado obtido. ROCHELLE, 2015 (Martha Graham... Memórias), Apêndice 3.13.

Na discussão acima desenvolvida, são apresentadas as referências que alimentaram a produção da obra discutida, e que podem, ou não, ser compartilhadas pelo leitor. Esclarecê-las é um processo que vai além do caracterizar a aparência da coreografia criticada, e do dizer o que ela é, direcionando-se mais detalhadamente para os motivos pelos quais a obra faz aquilo que ela faz, e discriminando, dentro das propostas da obra, a pertinência desses motivos.

Aqui somos direcionados para alguns aspectos de valoração que também podem fazer parte desse reportar do fenômeno cênico da dança. Esses procedimentos não se limitam a investigar a forma e as razões de ser da obra, mas também colocam peso e valor sobre essas razões, determinando, a partir do que — se espera — sejam análises que esclarecem e demonstram seus subsídios, a relevância, o sucesso, ou mesmo a boa aplicação dessas razões.

*Lecuona* é uma obra estranha para o Grupo Corpo. Não porque seja uma obra simples. A simplicidade é algo extremamente trabalhoso. Outras propostas da companhia, como, por exemplo, *Sem Mim* (2011), também não são de uma complexidade assombrosa. Mas, ao mesmo tempo, são de simplicidades que se articulam com uma profundidade de temas e de trabalho que mostram o seu esforço, a sua construção, e valorizam os seus resultados. É que, em *Lecuona*, ainda que mantenham o espetáculo, parecem mais rasas — jogo de espelhos e de luzes, que fascina a vista, mas não muito mais que isso. ROCHELLE, 2016 (*Lecuona*), Apêndice 3.57.

Não se tratam, de forma alguma, de verdades absolutas acerca das obras, e sim de processos reflexivos esclarecidos textualmente pelo autor da crítica. Se o julgamento é demandado, é importante que esse julgamento possa ser entendido pelo leitor. Não bastaria dizer que uma obra é ruim, seria necessário desenvolver sobre o que a obra se propôs, como ela realizou suas propostas, como essas propostas podem ser percebidas, em que instâncias elas são deficitárias, e, mesmo, oferecer outras balizas, para que o leitor possa compreender tanto a articulação da obra, quanto a articulação do pensamento que leva o crítico à sua avaliação, o que muitas vezes pode incluir graus diversos de pessoalidade. A pessoalidade não é algo a ser evitado, posto que o crítico atua constantemente enquanto membro do público, ainda que tenha certos privilégios e vantagens construídos por sua dedicação profissional à arte que critica. O que se observa é que, por vezes, apontar aquilo que se desejava encontrar na obra, pode ser uma forma de caracterizá-la, através do dado negativo, que ilustra algo que o crítico toma como ausente na obra discutida:

Não há, na dramaturgia, uma aparente dificuldade notável, esforço que leve a esse triunfo: a coreografia traz as marcas da movimentação de Soto, mas não parece mais difícil, mais complexa, mais áspera, que suas obras anteriores para o grupo, por exemplo. Nesse sentido, o esforço menos aparente diminui a glória a que se chega, diminuição não só metafórica, mas também imagética: a chuva dessas peças brilhantes infelizmente se realiza discretamente, e apenas no fundo do palco. Infelizmente porque, se entendida como a glória do título, nos deixa com o desejo de que tomasse a cena completamente, transbordasse pela platéia e nos invadissem desse triunfo compartilhado. Uma glória portanto não tão grande, mas que não diminui a realização da obra, recebida pelo público com entusiasmo e uma sensação geral de impacto. ROCHELLE, 2016 (*Adastra*), Apêndice 3.49.

Nesse ponto, começamos a adentrar num domínio mais interpretativo, em que a crítica passa a propor formas de recepção da obra, e não apenas reportá-las. Zona mista, esse procedimento se realiza a partir dessa primeiridade para construir a secundidade que será discutida a seguir. Antes que passemos à discussão da proposição de recepções pela crítica, no entanto, é indispensável afirmar mais uma vez a relevância dessa característica da primeiridade de reportar o evento e o fenômeno da dança. Apenas através dessa realização, o texto consegue passar a seus próximos níveis oferecendo ao leitor elementos concretos, referenciados na obra que é discutida, e que lhe permitam a possibilidade de recuperar a obra, ou de construir para ela uma imagem e um referente mentais. Nesse sentido, esse primeiro nível da crítica tem grande ligação com estilos clássicos de escrita crítica, anteriores à já apresentada caracterização da figura do crítico moderno em que se apoia esta tese, sendo uma referência à crônica teatral — em si, elemento fundamental para a compreensão e transmissão da recepção das obras (WALLON, 2015).

#### **6.4. A Crítica Determina Entendimentos**

Ainda que a crítica, em um primeiro nível, reporte o evento da obra, ela se articula em esferas maiores. Enquanto espaço de criação e de contribuição, a crítica ultrapassa obra, artista e imprensa, e, finalmente (num nível mais amplo), ela faz a ligação entre passado e futuro (SIRACH, 2015): ao propor em seu texto formas de recepção, o crítico desenvolve possibilidades de como entender, como ler as obras que discute, assim registrando chaves de leitura que, a um tempo, auxiliam o leitor no desvendamento da obra, e, em outro momento, determinam as leituras que se preservam das obras — uma vez que as obras não estejam mais presentes, essas chaves de leitura tornam-se o acesso determinante à obra.

Se a discriminação daquilo que a obra é cumpre um papel imediato para o leitor contemporâneo, o desenvolvimento do que pode (ou deve) ser compreendido daquilo que se apresenta cumpre um papel tanto imediato quanto posterior, porque registra para o futuro a leitura. Recepção e interpretação são fenômenos indissociáveis (GOODMAN, 1983), e o público, frente à obra, opera interpretativamente para construir sua Recepção. Frente à crítica, a experiência do

leitor se dá através da mediação do crítico, que, de uma forma mais basal, seleciona as referências de que trata, e apresenta para elas uma chave de leitura.

O que há de especial nessa obra é alívio. Normalmente, essa leveza e essa esperança seriam características de um retrato da primavera, mas aqui, Roseli Rodrigues nos chamou a atenção não para as coisas que já chegaram, mas para aquelas que ainda estão por vir. Um solo, com o bailarino em verde, nos lembra do vigor que permanece, adormecido, no chão debaixo das folhas secas que aguardam ser ventadas — e são, em cena, pelo movimento constante dos bailarinos. ROCHELLE, 2017 (Novos Ventos), Apêndice 3.76.

É assim que é possível determinar a leitura (no sentido de entendimento) que o leitor tem da obra. Se o leitor tiver acesso à obra, ele pode discordar da premissa dessa associação apresentada, mas, se não tiver acesso, no máximo poderá discordar da forma como o crítico apresenta tal associação, sem poder distinguir completamente se discorda do resultado textual ou do resultado analítico. Nesse sentido, há mesmo um certo grau de hermetismo que pode ser usado na crítica dificultando o recurso ao desacordo — uma estratégia discursiva de convencimento que priva a outra parte de elementos que são fundamentais, mas que se disfarçam na apresentação do debate, assim forçando as conclusões pontuadas, ou pelo menos retirando do outro indivíduo o todo dos elementos que são necessários para a construção do entendimento proposto.

Se a crítica se propõe como estratégia real de instrumentalização do leitor, no entanto, ela tenta articular as etapas de seu pensamento, de forma não necessariamente a convencer, mas a demonstrar a leitura feita sobre a obra. Em posse de todos os elementos, e sendo as associações entre eles apresentadas para levar às conclusões propostas, o leitor passa a entender a leitura do crítico. Tal qual a outra estratégia, que priva o leitor de partes do processamento, esta também propõe entendimentos, determinando uma dada recepção. A diferença é que, com o maior detalhamento, ela permite a reflexão sobre essa determinação.

A abstração da ausência é de difícil representação. Como tema, a falta é apresentada — majoritariamente nesse espetáculo — pelos que ficam, não pelos que vão. Os que vão têm suas formas de associação: metáforas e metonímias grudadas nos diversos sapatos, que saem dos pés dos bailarinos tais quais os maridos falecidos saíram das vidas das senhoras no depoimento audiovisual: de repente. E os sapatos são explorados como objetos de cena por diversas outras vezes e formas, não só na manipulação mais esperada de

calçar e removê-los dos pés, mas também em jogos e construções, sendo arremessados, procurados, usados para delimitar o caminho sobre o qual uma bailarina se movimenta, só pisando em sapatos; um constante jogo de separar (e às vezes juntar) os pares em que frequentemente algum (alguém) sobra, desparcerado. “Alguém sempre fica sozinho”, uma das senhoras do vídeo já nos adverte. ROCHELLE, 2014 (Nossos Sapatos), Apêndice 3.8.

Nessa proposta, parte-se daquilo que é encontrado na obra para se traçar os entendimentos. O “o que é”, que foi o alvo do primeiro dos níveis aqui discutidos, torna-se a base para a construção do “como entender”, que é o foco deste nível. Porém, essa articulação não se basta. A necessidade da interpretação na crítica dialoga com um processo que evidencia a sua importância, a partir de uma percepção, atrelada à modernidade das artes — que, importante lembrar, faz surgir o crítico moderno e a crítica conforme ela aqui se discute —, de que a determinação dos significados e dos sentidos de uma obra não são mais assegurados completamente pela própria obra (LEENHARDT, 2000).

Por exemplo, a partir do momento em que as obras se organizam como reflexões acerca de seu tempo, torna-se necessário buscar a informação sobre esse tempo para entender a obra. Da mesma forma, obras que discutem realidades políticas jamais terão a sua leitura completa sem que aspectos dessas realidades sejam apresentados. As chaves de leitura apresentadas pela crítica que determinam a recepção da obra, portanto, frequentemente precisam se amparar em elementos que fazem parte do contexto de sua criação, mas que não necessariamente sejam percebidos ao olhar imediato.

Nesse sentido, as chaves de leitura podem se apoiar em diversos elementos. Um dos mais comuns é um recurso às condições de produção e de realização da obra, que podem esclarecer detalhes econômicos, de gestão, temporais, de pessoal, e assim por diante, como forma de mostrar algo que o crítico vê como fundamental para o entendimento da obra em questão. A referência a aspectos da criação da obra e a características dos indivíduos envolvidos — sejam os criadores ou os executores — é recorrente na dança, como em:

com um entendimento surpreendente desses bailarinos, Haydée criou formas de dança e interação que, mesmo que não carreguem em si uma marca de originalidade especial, carregam um entendimento do trabalho e da potência desses artistas — um entendimento que remete à característica da

grande bailarina que ela foi, e que talvez seja seu maior potencial aqui realizado.

Através de suas propostas, vemos interpretações positivamente estonteantes, como a de Thamiris Prata — uma Kitri segura, sedutora, e impactante —, a de Vinícius Vieira — que transforma o personagem raso que é o Gamacho dessa obra em um caráter cômico sem ser bobo, que prende a atenção e comanda as cenas em que aparece —, e a de Milton Coatti — um Lorenzo curiosamente dominante no palco. No todo, há um feito remarcável em dar destaque para personagens que são pouco desenvolvidos pela história, o que testemunha da qualidade técnica de alguns dos intérpretes do grupo. ROCHELLE, 2016 (O Sonho de Dom Quixote), Apêndice 3.50.

Mas esse tipo de referencialidade também pode escapar a aspectos internos da obra, focando, como pontuado, em contextos. No exemplo abaixo, o texto constrói uma comparação da companhia discutida com um escritor do modernismo literário brasileiro, identificando uma chave de leitura que talvez seja mais facilmente acessível para um público que tenha passado pela experiência da literatura modernista brasileira (posto que essa se insere no nível escolar médio), mas que pode não ter uma experiência comparável com relação à companhia de dança que é discutida.

O Ballet Stagium é um celeiro de produção e circulação de dança, que, desde sua fundação no início da década de 1970, mostra um gosto especial pela temática brasileira. Nossas histórias, nossas músicas, nossas regiões, novo povo, em retratos artístico- antropológicos que foram diversas vezes comparados ao pioneirismo do movimento modernista brasileiro, e a sua figura emblemática na nossa literatura e estudos culturais, o autor Mário de Andrade. ROCHELLE, 2016 (Mané Gostoso), Apêndice 3.41.

A sugestão interpretativa que o texto oferece se pauta, nesse caso, não em estabelecer uma recepção para a obra, mas em propor uma recepção para a companhia que é discutida, a partir dessa construção comparativa que oferece um outro indivíduo, externo à obra, externo à companhia, e dela separado temporalmente, mas que é apresentado como uma chave de leitura. O entendimento que se espera construir então é algo como “tal qual esse autor foi entendido, semelhantemente pode-se entender essa companhia”, logicamente, em dados aspectos, e dentro de certos parâmetros que são pontuados pelo texto, e não numa



associação completa, ilimitada e desenfreada — caso em que a recepção proposta não seria articulável ou verificável pelo leitor.

O exemplo dado, então, trabalha de uma maneira diversa o mesmo preceito anteriormente pontuado de que os elementos que levam a dado entendimento sejam apresentados. Porém, há distintos graus de dominância entre a apresentação desses fundamentos e o seu entendimento.

Sistemático e sistêmico, o caos do *Corpo* é simétrico quando sobe a cortina de *Onqotô*. A metáfora visual é de partículas soltas num buraco negro, universo recortado - infinito de possibilidades - em que se transforma o palco. Aos poucos, a coreografia de Pederneiras passa a entremear simétrico e caótico, dentro de uma forte musicalidade percutida também nos pés, transpassada nos corpos em cena. Movimento e fluxo, ruptura e padronização: *Onqotô* se constrói desde a primeira cena através de metáforas da criação, não num sentido religioso, mas num sentido cosmogônico. As partículas que se chocam, uma molécula que diz sim à outra. ROCHELLE, 2014 (*Onqotô*), Apêndice 3.10.

Aqui, por exemplo, ainda que haja elementos sendo pontuados, um claro foco é colocado sobre a importância dos sentidos gerados pela obra. Os elementos que articulam esses sentidos podem estar mais discutidos em outras passagens do texto, mas, nesta, o que se observa é a importância da construção de metáforas. Esse tipo de articulação está ligado a estilos de crítica interpretativa, e mesmo poética, em que o crítico propõe o seu texto não como uma análise, mas como uma outra experiência estética, que se assemelha àquela da obra. Nessa possibilidade, o crítico organiza sua produção para causar no leitor um efeito que, ou se assemelha, ou dialoga com o efeito observado na obra. Não necessariamente é discutido que efeito é esse e como ele é provocado pela obra em questão, sendo o intuito maior o de criar um impacto associável, colocando o texto crítico como parte da cadeia de ações artísticas envolvidas na recepção da obra.

Esse tipo de estratégia tem uma leitura bem mais facilitada pelos indivíduos que presenciaram a realização da obra, criando a possibilidade de graus de satisfação e de compreensão quando o leitor identifica através da leitura do texto, uma recepção que havia experimentado em primeira mão ao assistir à obra. Porém, esse tipo de construção, dado o uso da função poética da linguagem, corre o risco de ser hermético para alguém que não possua de antemão as referências do

espetáculo discutido, e que, portanto, não consiga questionar o texto crítico ou acessar a organização de seu pensamento.

O questionamento é a base de uma outra possibilidade de apresentação dos entendimentos. Estratégia retórica, parte da identificação de uma intenção na obra, para proceder a uma apresentação que parece investigativa, ainda que não o seja de fato — posto que, já que o autor tem controle de seu texto — durante a escrita e continuamente até o momento de divulgação do mesmo —, não se pode supor que o texto investigue de fato, ou seja, que se posicione frente a um elemento para desvendá-lo. Pelo contrário, o texto é articulado de forma a causar o efeito de desvendamento, mas sendo que aquilo que se espera revelar já era sabido de antemão pelo autor. Ou seja, não se trata de um desvendamento, mas da apresentação de um questionamento acerca de certas intenções na obra, que tenta levar o leitor a um entendimento específico, normalmente esclarecido no decorrer do próprio texto.

O céu não caiu. Não durante a apresentação. Continuará em seu lugar? E por quanto tempo? É difícil não sermos céticos depois do distanciamento dessa situação, que lembra um primitivismo, uma forma de religiosidade que muito da nossa sociedade já abandonou. Rituais para trazer a primavera, que, agora acreditamos (ou sabemos, ou acreditamos saber), vem independente dos sacrifícios serem ou não realizados. Cerimônias para que o céu não caia, mas ele cairia sem esses ritos?

Responder ao ceticismo da nossa sociedade frente ao nosso momento atual com um ritual é uma proposta corajosa e desafiadora. Apostar na força da integração do grupo através da manifestação dos corpos como resposta às dificuldades que atravessamos, é uma tentativa admirável. Seu resultado estético se sustenta tanto pela cena quanto pela reflexão que ela causa: o valor da obra está ao mesmo tempo nela própria — naquilo que presenciamos naquele momento — e naquilo que ela se pretende a fazer — sua proposta. Não trata unicamente de segurar o céu através do rito, mas de nos fazer pensar sobre ele, e de nos propor movimentos, tentativas de sustentação, e nos incitar a essas propostas, antes que seja tarde demais, antes que o céu realmente caia. ROCHELLE, 2016 (Para Que o Céu...), Apêndice 3.64.

Se aqui a construção discursiva tenta mais proeminentemente levar a um dado entendimento a partir de um referencial, outras estruturas se apoiam na diminuição da reflexão e apresentação dos referenciais, como estratégia de focar a

relevância das formas de experiência e de recepção que o autor deseja retratar ou provocar.

As intervenções cenográficas transformam o espaço, e o desenvolvimento coreográfico transforma o movimento. Não se trata de escalar, se trata de deixar o público num instante de suspensão. No esporte, esperamos o ponto, a nota, o gol, a vitória, a conquista. Na arte, esperamos algo que vai além, que tem um tanto de deslumbre — o que não falta em *VeRo* — e tem um tanto de inesperado, de surpreendente, que muda o nosso dia-a-dia e nos faz repensar mesmo as coisas mais simples. Repensamos o espaço, mas repensamos também o movimento. Quando a coreógrafa ultrapassa os movimentos dos jogadores, ela invade o movimento dos objetos, e os bailarinos são também a bola. Há algo de profundamente investigativo no pensamento da coreógrafa, algo que se mostra ao longo de sua trajetória e que *VeRo* mantém de uma forma relevante. ROCHELLE, 2016 (*VeRo*), Apêndice 3.52.

No exemplo acima, não se pode dizer que não haja paralelos com a obra, pois claros indícios de seu conteúdo são pontuados. Sabemos que se trata de algo com uma relação com o esporte, que, nesse caso, através do trabalho da coreógrafa — que é indicado como uma forma de exploração do movimento, mas cujo resultado não é de fato detalhado — escapa do domínio do esporte, para adentrar o domínio da arte. Percebe-se um desejo de retratar duas chaves de leitura opostas — uma do que se espera do esporte, outra do que se espera da arte —, e uma sugestão de que uma delas seja uma leitura incompleta, ou rasa, da obra, e a outra seja mais adequada.

Esse tipo de reflexão vem mostrar que os entendimentos podem ser construídos a partir de múltiplos pontos de vista, e que o texto pode apresentar uma outra possibilidade, mesmo que seja para desacreditá-la. Assim, o texto se coloca em relação a outros textos, a outras perspectivas, a outras chaves de leitura — tenham elas sido feitas conhecidas em outros textos, ou sejam apenas imaginadas pelo autor — reafirmando o seu ponto de vista distinto. Para essa construção, é necessário deixar rastros, indícios daquilo que é a obra, daquilo que caracteriza a sua experiência. Mas, em outras vezes, esses indícios parecem ser programaticamente afastados:

O resultado é um efeito positivamente exaustivo: depois da catarse, vem o cansaço. Parece lógico. Respiramos e gritamos (mesmo que em silêncio) com os bailarinos, e terminamos exauridos como eles. Essa relação associativa, íntima, discute

uma outra modernidade. Não mais a supremacia do indivíduo e de sua experiência pessoal, mas a replicabilidade dessa experiência, a característica de que essa experiência individual é parte de um todo, é reflexo de um todo, e se reflete em outros nesse todo. Não sabemos quais são as relações entre os bailarinos, não há uma narratividade que permita esse entendimento, mas nesse espaço, construímos uma relação nós mesmos com eles. ROCHELLE, 2016 (abrupto.), Apêndice 3.44.

O efeito dessa fuga de tratar daquilo que a obra é, neste caso, é o de reafirmar aquilo que a obra representa. Observe-se a importância do “re” em “reafirmar”: pois, fosse essa a única estratégia do texto, ele incorreria, como já mencionado, nas possibilidades de hermetismo, de falhar enquanto mediação e enquanto diálogo. Porém, quando usado para tratar de algo que já tenha sido observado a partir daquilo que constitui a obra em questão, esse tipo de tratamento pode garantir um viés do olhar do leitor que se volte mais determinantemente para uma recepção que se pode — ou se deve, dependendo do tom e da proposta do autor, — ter da obra.

Nesse caso, na passagem dada, sabemos muito pouco do que é a obra, ou do que foi de fato apresentado. Percebe-se então um distanciamento do primeiro dos níveis aqui tratados, o nível que qualifica a obra em si mesma. Não se apaga absolutamente a qualificação, porque sempre haverá um residual da experiência e do objeto de origem posto que a representação, como discutido anteriormente ao se tratar da estrutura sónica das obras de arte, é sempre uma representação de alguma coisa, sem a qual não há, de fato, possibilidade representativa. Mas há uma forma de notável distanciamento do objeto dessa representação. Uma das possibilidades é que o distanciamento se dê em uma passagem do texto porque o objeto já tenha sido esclarecido em outra. Porém, há também a possibilidade de que o objeto em si não esteja claro, risco que também foi apresentado como inerente aos processos de representação das artes da cena.

Como o crítico pode proceder frente a um objeto incerto? Basicamente, declarando a incerteza. Não seria justo esperar da crítica a certeza constante acerca das representações das obras de arte, e muitas são as situações em que pode haver confusão no entendimento, desde obras que em si não estejam elaboradas de forma esclarecedora ou compreensiva, até obras que, dado um aspecto de inovação, operem por estruturas que o crítico não tem certeza de como delinear — e

todas as muitas possibilidades entre um extremo e o outro. O que não poderia ser deixado de lado, no entanto, dentro dessa proposta de trabalho metodológico com a crítica, é que a apresentação das incertezas, ao invés de produzir confusão, sugira possibilidades de entendimento, sejam elas obscuras, ou mais esclarecidas e declaradas.

Talvez o jardim seja um jardim abandonado. Talvez seja um jardim sem jardineiro. E, por isso, talvez as palavras se percam em meio à vegetação que cresce e que tudo encobre. Talvez em algum momento no passado elas fizessem sentido. Talvez, com cuidado e muito trabalho pudéssemos adentrar nesse jardim e entender tudo aquilo que nele existe. Mas, mais que as possibilidades e dúvidas, a indagação que o Jardim Noturno deixa para o público é do que fazemos e deixamos de fazer, da forma como (nos) cuidamos, como (nos) cultivamos e como crescemos. Tal qual as plantas crescendo, a noite também tem seu tempo próprio — misterioso, quase secreto — e todo tempo tem uma força de ação, inevitável, sobre nós. ROCHELLE, 2017 (Jardim Noturno), Apêndice 3.70.

O que se observa especialmente no trecho acima é um grau aparente de pessoalidade. Declarando a incerteza da interpretação e aquilo que decidiu, por fim e por si, entender da obra, o crítico pode ultrapassar em seu comentário o sentido da obra, pois seu texto não apenas diz, ele sugere sem dizer, encobre o que não quer dizer” (TODOROV, BÉNICHOU, 2015). Em certo nível, toda a interpretação é um processo de pessoalidade, comparável àquele identificado, no primeiro capítulo desta tese, com o procedimento historiográfico, em que não se lida apenas com os fatos em si, mas, sobretudo, com as formas de apresentação desses fatos pelo historiador. Se o historiador através de seu tratamento dos dados reconfigura a percepção que se pode ter desses dados, o crítico, através de seu tratamento das obras, reconfigura a interpretação que delas se pode ter. Assim operando na preservação da memória dessas obras — e de seus entendimentos — como numa negociação “que possibilita a emergência de uma nova configuração de tempo e espaço” (CERBINO, 2011, 6), portanto podendo reconstruir, mas também deslocar, os fenômenos de recepção da obra. A esse ponto, começamos a nos dirigir ao grau de terceiridade evidenciado no fenômeno que tem a primeiridade como o relatar da experiência da dança e a secundidade como a proposição de formas de recepção para essa experiência.

### 6.5. A Crítica Discute a Recepção

Este terceiro grau de funcionamento da crítica trata do momento em que a recepção não apenas é proposta, mas também discutida, e considerada enquanto aspecto determinante da experiência da dança. Como toda terceiraidade, trata-se de um nível de articula a primeiridade e a secundidade.

*Sabiá*, do português Vasco Wellenkamp, criada para a companhia em 1988, parte da música de mesmo nome de Tom Jobim e Chico Buarque. Mais uma vez, a companhia dança uma música com uma história importante. A composição de 1968 foi a ganhadora do *III Festival Internacional da Canção*, no Rio de Janeiro, aclamada pela crítica e vaiada pelo público, que preferia *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré. A discussão de *Sabiá* — a música — a coloca em algum lugar entre uma forma de escapismo da realidade política da ditadura brasileira, e uma premonitória *Canção do Exílio*, ao discutir a saudade e o retorno, no ano anterior ao auto-exílio de Buarque na Itália.

Na coreografia — assim como possivelmente na música em si — não há de fato um pano político, e essa saudade da terra se reflete em carência, e em saudade romântica. ROCHELLE, 2016 (*Sabiá*), Apêndice 3.45.

Nesse exemplo, o texto traz um referencial do que é a obra, e apresenta uma possibilidade de leitura para a mesma. Porém, ele se expande para um outro ramo, por apresentar não exatamente uma chave de leitura contextual, mas uma leitura específica e pontual, que elabora, a partir do apontamento da recepção que teve público para a canção, a sugestão de qual seja uma possível recepção ocorrida para a coreografia. Não se trata de capacitar o leitor para entender a obra, como seria nos procedimentos da secundidade, mas de esclarecê-lo quanto a um dado entendimento. Este exemplo relaciona-se, então, a alguns dos trechos discutidos no tópico anterior dentro da perspectiva que foi observada de direcionar cada vez mais a leitura para os efeitos provocados, e menos pontualmente para os elementos que causam esses efeitos. Não são mais necessariamente discutidos os meios de “como entender” ou “como ler” a obra, que são o principal da secundidade, e o foco já tende à terceiraidade de explicitar “como a obra foi recebida”, questão que é o ponto primordial desse terceiro grau.

A dificuldade naturalmente associada à discussão da recepção lida com o confronto entre a recepção que o crítico teve da obra, e aquela que ele tenta criar

para o seu leitor, ou, mais ainda, outras formas de recepção que ele tenha observado no público do qual faz parte. O fato, aqui, é o limite da alteridade, e da dependência da comunicação de um indivíduo, sujeito criador de recepção, da experiência de um outro. A experiência pessoal funciona como um ponto de partida inevitável, porque apenas podemos discutir a experiência do outro a partir dos nossos construtos pessoais (COLLINGWOOD, 1977). O que a crítica se propõe a realizar nesse nível é, então, uma exploração de balizamentos, uma apresentação de pontos de apoio e de indícios daquilo que é percebido nas obras, e daquilo que é percebido no público dessas obras, na busca por intersecções que informem o leitor não apenas do dado fenômeno de recepção, mas dos caminhos que levam a sua construção.

A leveza do primeiro ato, ao se misturar ao ralo conteúdo de enredo que lhe foi atribuído, deixa um pouco leve demais a cena. As difíceis primeiras duas cenas, a contextualização de Verona e a preparação para o Baile, acrescentam elementos que são fundamentais ao enredo da peça: o temperamento de algumas personagens e a criação de um momento onde Romeu e Julieta se encontrarão. Mas a dificuldade da dança narrativa de contar suas histórias sem o uso de palavras pesa sobre a plateia, que, mesmo a par das linhas gerais desse enredo, desconhece – frequentemente – as nuances da história. ROCHELLE, 2013 (Romeu & Julieta), Apêndice 3.3.

Aqui, por exemplo, detalhar quais as dificuldades que o público teve (ou poderia vir a ter) com a obra, é uma forma de esclarecer o efeito observado, resumido, basicamente, no exemplo acima, pela construção “pesa sobre a plateia”, indicativa da dificuldade da compreensão da estrutura narrativa proposta pela obra em questão.

A problemática da recepção não se delimita em uma frase ou uma passagem, podendo ser explorada mais a fundo não só a partir de elementos do contexto de produção e das decisões artísticas que geram a obra em questão, mas também a partir de outros suportes, como as múltiplas formas de apresentação da secundidade e da criação de entendimentos pela crítica. Porém, esse mesmo processo, ao chegar à terceiridade, cria uma via de mão dupla, sendo possível que não apenas as leituras informem a recepção, mas que também a recepção informe as leituras.

O caráter das danças rituais, em que todos os presentes fazem parte do fenômeno, é estendido em *Gnawa*: não

testemunhamos um evento - enquanto o vemos nos tornamos parte integrante dele. Há algo de quase sacrificial, mas que não se arma em um enredo, sendo contado apenas pela dança e pela música - ambas contagiantes - que completam a obra. Somos chamados a fazer parte, mas sem saber exatamente do que: ao mesmo tempo em que nos aproximamos do que se passa, somos interrogados pelo mistério daquilo. *Gnawa* convida e seduz, sugere e provoca o público, que, já há algum tempo, tem respondido positivamente a essa provocação. ROCHELLE, 2014 (Gnawa), Apêndice 3.12.

Nesse exemplo, a valorização da proposta da obra se dá a partir da observação de que ela cria uma resposta positiva. E essa resposta é apresentada como um efeito que informa o entendimento da obra: posto que a recepção se articula, positivamente, no âmbito do ritual, a obra pode ser lida a partir da consideração do âmbito do ritual. Assim, vê-se que a terceiridade se articula com relação à secundidade e à primeiridade para poder discutir dadas recepções da obra.

O procedimento não se limita, no entanto, em partir da terceiridade para se direcionar à secundidade e/ou à primeiridade, podendo também ser observado no outro sentido, nos casos em que os elementos do que é a obra em questão e das chaves de leitura de seu entendimento se organizem para indicar a recepção. O que acontece é que nem sempre essa indicação é tão deflagrada no texto, sendo muitas as formas de apresentação e de construção da crítica que possam colocar tais informações mais enviesadamente.

No primeiro dos momentos, temos o predomínio de uma iluminação azul, e coreografias mais leves que sugerem amores para se rir. Neste ponto, um diferencial do que costuma-se esperar das criações recentes de Rodovalho, que carregam em comum marcas de amores difíceis e torturantes, que consomem e assustam. Aqui, perdidas entre o encanto água-com-açúcar bastante apresentado pelas músicas escolhidas, parece que falta um pouco de matéria e substância para as cenas, que passam arrastadas de uma música a outra. ROCHELLE, 2016 (Sobre Isto), Apêndice 3.43.

A noção desenvolvida de que as cenas estejam perdidas, ou de que lhes falte matéria e substância são testemunho de uma recepção. Mas a ausência de uma pessoalidade indicativa, como é o costume em diversas das tradições de escrita crítica e jornalística, parece apresentar a recepção como uma chave de leitura. Observe-se que não se trata no entanto de fundamentar o leitor para o



entendimento da obra, tampouco de provocar um entendimento, e sim de discutir uma possibilidade específica de entendimento. Se essa possibilidade foi experimentada pelo crítico, se foi colhida de uma conversa, ou se foi entreouvida no saguão do teatro, neste caso, não se sabe. Em certo nível, pode-se presumir que se trate de uma opinião própria do autor, posto que não são referenciadas outras fontes, mas como articular aquilo que é percebido como individual e aquilo que é coletivo no fenômeno da recepção, sobretudo na estrutura do dispositivo teatral, que constantemente coloca o indivíduo como parte do coletivo (BIET, 2015), e a experiência pessoal enquanto algo que se partilha?

Questionar — o evento, seu entendimento e sua recepção — parece estratégia recorrente em todos os níveis de desenvolvimento da crítica, e é algo que aparece textualmente em formas que vão desde as análises e comparações, até, mais literalmente, a apresentação de perguntas.

O novo espetáculo do Grupo Corpo sugere, já pelo nome, a ideia de risco. Com as cirurgias e recuperações do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, que forçaram o adiamento das apresentações na Temporada de Dança do Teatro Alfa, de fato parece ter havido um risco. O próprio programa o sugere, indicando que por pouco, por um triz, a companhia não ficou sem um espetáculo novo nesse ano. Porém, o que em coreografia poderia sustentar a suposição do risco como uma dramaturgia de origem do espetáculo? ROCHELLE, 2013 (Triz), Apêndice 3.2.

Aqui, por exemplo, parte-se da observação de que a obra foi entendida como um risco para se dirigir à indagação de quais elementos sejam capazes de organizar e sustentar essa interpretação. Enquanto porta de acesso, o questionamento opera na construção textual, mas também na construção do entendimento do leitor, e, sobretudo, na formação de sua capacidade crítica, ao lhe fornecer não apenas uma chave de leitura específica, mas uma noção da atitude que desenvolve o crítico frente à obra, e, portanto, de uma possibilidade de replicação de princípios de crítica pelo próprio leitor, seja frente à obra que se discute especificamente, seja mais genericamente enquanto um procedimento plausível.

A formação dos processos analíticos e reflexivos do crítico se dá a partir de uma experiência longa e em permanente construção. Isso significa que insistir em indícios da instrumentalização do leitor não é o mesmo que formar o leitor, ou dar a

ele habilidades específicas, ou mesmo treiná-las. Trata-se, no entanto, de apresentas algumas das habilidades envolvidas no processo de interpretação e de entendimento do crítico, uma perspectiva republicana de acesso às obras (e, portanto, à arte) que partilha do conceito inicialmente apresentado aqui da crítica como forma instrutiva de mediação. Aspectos da obra são pontuados e revelados, cotejados com informações relacionadas ao ciclo de produção que os envolve, e, através de sua apresentação e discussão, não se espera convencer, mas mostrar a lógica operando por trás de dados entendimentos.

normalmente as Galas vêm mostrar trechos de destaque do repertório, ou anunciar a abertura de uma temporada e aquilo que se prepara para ela. Na temporada apresentada no Teatro Sérgio Cardoso, não se tratou nem de uma coisa, nem de outra: mesclando uma coreografia do repertório recente e cinco estreias que, no geral, pareciam montadas às pressas, a companhia se faz um pequeno desserviço, mas consegue exibir a destreza e as capacidades técnicas de alguns bailarinos de seu elenco.

[...] Mais que isso, é preciso questionar a relevância da Gala conforme proposta. Se um dos princípios de uma Gala pode ser a demonstração técnica, o que acontece quando a técnica apresentada não é tão apurada, quando as piruetas saem dos eixos e terminam antecipadas, quando os braços tremem e falta emoção, sentimento e emotividade na interpretação, marcada por posicionamentos inseguros e bocas tensas? O propósito escapa à proposta e parece gratuito, e então encontramos um programa enfraquecido. ROCHELLE, 2016 (Gala), Apêndice 3.69.

Os entendimentos, no entanto, podem muito facilmente esbarrar no arriscado contexto da crítica prescritiva ou corretiva das obras, aquela que discrimina os erros e às vezes chega a oferecer sugestões de correção dos mesmos.

É sintomático esse lugar de destaque, sobretudo numa produção que discute a importância da liberdade, da parceria da criação — parceria que inclusive parece se estabelecer mais entre o diretor da obra e o regente do que com a direção artística da companhia que dança — e que, seria de se esperar, fosse o foco do trabalho artístico. O que falta em *Titã*? Talvez um coreógrafo que também seja diretor, ou um coreógrafo que consiga trabalhar bem com um diretor artístico, no lugar de um diretor de ópera que também é coreógrafo: pode parecer um caso simples de inversão de fatores, mas é algo maior que isso, e que retoma as questões, caras ao Balé da Cidade, da importância e da relevância de seu próprio lugar

dentro das artes da cena de São Paulo, sobretudo no palco do Municipal. ROCHELLE, 2016 (Titã), Apêndice 3.61.

Logicamente, há múltiplas formas de operar esse tipo de conteúdo, e há uma diferença entre localizar um problema percebido na realização da proposta da obra, e sugerir alterações que lidem com preferências do crítico, por exemplo. O objetivo da crítica que se proponha como forma de discussão da recepção está, então, mais ligado aos aspectos da proposta de identificar problemas e más soluções do que àqueles de apontar qual seria a preferência do autor. Trata-se de uma função esperada do texto de crítica de “julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público” (MAGALDI, In HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2012, p. 68) — função diretamente derivada do trabalho da primeiridade de qualificar o evento em questão, e da secundidade de propor entendimentos para dado evento, mas que tem como principal direcionamento, a discussão de seus processos de transmissão e de compreensão.

Trata-se, assim, de algo que ultrapassa a dinâmica da pessoalidade e da alteridade debatidas. No limite, o crítico pode apresentar múltiplas possibilidades de entendimento e de recepção que tenha percebido na obra, e, ainda sim, esclarecer aquelas que julga mais adequadas. Porém, esse julgamento só será uma construção crítica completa — e não apenas uma apresentação de opinião — se se ocupar com algumas explicações das razões que levam à consideração da qualidade da oferta e do sucesso da transmissão operados pela obra.

*Adastra* é realmente uma jóia, seu valor é intrínseco. *Risco* é de outra matéria. Emocionalmente, socialmente, ou pessoalmente, podemos dar a ela o valor que quisermos. Ela pode ser tida como um marco, como incontornável, como expressiva e representativa. Mas esse valor (ou a negação dele) é algo colateral. Não vem da obra, e sim de seu contexto. Com todos os defeitos que nela se inscreverem, *Adastra* continua sendo uma jóia, mesmo que eventualmente esteja desgastada, escondida, ou mesmo abandonada. Com todos os holofotes que sejam colocados sobre ela, *Risco* pode chamar a atenção, mas seu valor é de outro tipo. Dialoga com certas estruturas da arte — e da cidade de São Paulo — porque encontra a beleza e o apreço no que não necessariamente tem em si um valor elevado, ou notável importância. Nesse sentido, *Risco* é valiosíssima, mas essa é toda uma questão de interpretação, e que não emana diretamente da obra, mas do olhar que sobre ela colocamos: e esse olhar é enfeitiçado pelo brilho dos holofotes, das cores, da música, das projeções, da água, das tintas, dos trapézios, dos bailarinos alados... Um

brilho exagerado, que, na verdade, ofusca mais do que ilumina. ROCHELLE, 2017 (Adastra / Risco), Apêndice 3.74.

## **6.6. Primeiridade, Secundidade e Terceiridade na Crítica**

O que esse exercício de produção e de análise da produção crítica demonstra é que a aplicabilidade das categorias semióticas, ainda que indiretamente, não apenas nos leva ao entendimento de como a crítica faz parte da recepção das obras de dança, mas também oferece os indícios das diferentes formas como a crítica pode agir dentro de sua contribuição para a recepção, em novos graus de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Na primeiridade, sobretudo a partir de um foco de sua construção enquanto existente concreto descolado da obra que discute, a crítica mostra uma preocupação com informar o evento artístico que aborda, assim apresentando a obra sob a consideração da importância de detectar suas propostas. Foi observado que, em dança, caracterizar a obra frequentemente apresenta uma ligação com a análise coreográfica, ou a análise do movimento que compõe a dança em questão, mas sem que seja deixado de lado o importante entendimento do evento apresentado como um todo, que se compõe de diversas partes, criadas por múltiplos indivíduos e dentro de variáveis e determinadas condições.

Assim, a primeiridade da crítica não apenas diz o que a obra é, mas também os motivos pelos quais ela é como é. A apresentação dessa caracterização não articula verdades absolutas acerca da obra, mas reflexões que precisam estar demonstradas e esclarecidas no texto crítico para que possam ser entendidas pelo leitor. Dessa forma, a primeiridade é fundamental para a construção dos referentes que são partilhados entre leitor e crítico, permitindo que, a partir deles, se encaminhem e se proponham — secundidade — e se discutam — terceiridade — entendimentos possíveis e ocorridos na recepção da obra.

Enquanto tratar daquilo que a obra é cumpre um papel imediato, discutir o que dela entender ou como ler dada obra opera tanto em uma função imediata quanto em uma função posterior, preservando a recepção das obras para a posteridade, e esclarecendo essa recepção através de uma seleção de referências que orientam e apresentam a chave de leitura proposta pela secundidade. Para demonstrar a leitura, a crítica articula as etapas de seu pensamento, mostrando

como se constrói tal proposta, assim, o “o que é” a obra funciona como a base para o “como entender” a obra.

Características da modernidade artística frequentemente criam uma demanda por referências exteriores à obra para o seu entendimento, e a contextualização trabalha dentro dessa demanda para completar a informação acerca das condições e situações específicas de criação e de proposição de sentidos pelas obras.

São múltiplas as formas observadas de apresentação e ênfase dos indícios encontrados nas obras para a orientação de suas leituras, esses indícios podendo aparecer de forma focal, colateral, ou até mesmo sendo programaticamente afastados do texto, em articulações que variam, também, o protagonismo dado às interpretações / entendimentos / leituras que o texto tenta orientar ou produzir.

Foram percebidos distintos graus de pessoalidade que aparecem dentro dos entendimentos, de forma semelhante a sua apresentação no trabalho que um historiador tem com os fatos que discute, o que evidencia uma relevância compartilhada entre o que é pontuado pelo texto e as formas como esses conteúdos são apresentados, assim determinando uma potência da crítica de se deslocar da relação com o tempo-espço da obra, e de reportar e discutir suas várias formas de recepção, objetivo observado no grau de terceiridade.

Nesse grau, o ponto principal não é mais necessariamente aquilo que a obra é ou as formas de ler esse existente concreto, e o que se mostra em primeiro plano é um intuito de explicitar os modos como a obra foi recebida, seja pelo crítico, seja por membros reais da platéia, ou seja, ainda, uma suposta recepção possível. Para driblar as carregadas questões da alteridade nos fenômenos de recepção que discute, a crítica pode apresentar os caminhos da construção dos entendimentos que ilustra. Dessa forma, cria-se uma via de mão-dupla, em que as leituras das obras informam o fenômeno da recepção tanto quanto aspectos da recepção informam as possibilidades de leitura e sua validade.

Ao apresentar ao leitor as ferramentas envolvidas nos processos de entendimento, o crítico instrumentaliza o leitor para — potencialmente — operar recepções outras por si mesmo, seja frente à mesma obra em questão, seja na continuidade da experiência do indivíduo com a recepção de outras obras de dança,

e até mesmo, colateralmente, de outras formas de arte. Assim, a crítica se mostra uma forma instrutiva de mediação, operando a ligação entre o leitor e a obra, estabelecendo um contato, mas também oferecendo conhecimentos que sejam replicáveis a outros eventos.

Discutir as formas de recepção é um procedimento importante para um entendimento da crítica enquanto estratégia de discriminar e evidenciar a qualidade da oferta e o sucesso da transmissão das propostas das obras de arte que são colocadas frente ao público, e o crítico opera essa relação a partir de sua trajetória profissional em meio à arte que discute, enquanto público privilegiado, que tem acompanhado paulatinamente esse tipo de produção.

Se todos esses aspectos poderiam ser evidenciados em textos de crítica vários, a escolha deste capítulo de trabalhar a partir de um universo ligado ao contexto da pesquisa foi feita por oferecer um corpus de amostras que, pode-se dizer com conhecimento da causa, foram elaboradas já a partir de uma construção programática desses aspectos investigados, em suas diversas ordens. Se esses mesmos aspectos podem ser encontrados em textos de outros autores, isso apenas vem a demonstrar, tal qual o trabalho do capítulo anterior, que as estruturas aqui estudadas não foram construídas *a priori* enquanto propostas e posteriormente aplicadas em exercícios de escrita crítica, e, sim, evidenciadas a partir de longos estudos e de trabalho contínuo com produção crítica diversa, e que orientaram, também, processos de escrita.

## CONCLUSÕES

Investigar a crítica enquanto possibilidade metodológica e analítica dos fenômenos da recepção na dança é um processo que aqui foi construído a partir de múltiplos vieses. Primeiramente, o fundamental foi desenvolver as formas como a dança pode ser tratada através do texto, e as formas que permitem o estabelecimento de comparativos na compreensão das associações entre a dança e os seus textos.

Para localizar essas comparações não apenas foram qualificados os tipos de texto e suas distinções, mas foi observado o predomínio de uma intenção comunicativa, observada tanto na arte quanto na escrita. Essa função comunicativa foi discutida como o elo que permite a classificação da dança enquanto linguagem, mas a observação da pertinência dessa classificação também chama a atenção para a necessidade de investigações mais elaboradas: não basta dizer que a dança pode ser considerada uma linguagem, mas é necessário, também, identificar e evidenciar como essa linguagem opera.

Através dos comparativos construídos com os estudos linguísticos e os estudos semióticos, foi possível propor e apresentar algumas das formas de estruturação do fenômeno comunicativo da dança enquanto linguagem, assim tendo sido elencadas as micro-estruturas envolvidas no processo de codificação da comunicação pelos artistas e decodificação dessa comunicação pelos públicos.

A importância de evidenciar os processos envolvidos nesse sistema comunicativo não serve unicamente ao propósito de desenvolver a discussão da dança enquanto forma plena (ainda que específica) de linguagem (e, portanto, funcionando através de sistemas próprios e distintos daqueles estudados pela linguística com relação às linguagens verbais). Mais que isso, esse evidenciar permite que sejam observados os modos como o público se envolve no fenômeno comunicativo da dança, característica primordial para que se possa discutir a crítica de dança, aqui proposta a partir da reafirmação do lugar do crítico enquanto público, ainda que uma forma de público especializado ou privilegiado.

Se a um passo há apontamentos de que a crítica das artes da cena se confronte com a dificuldade de seu objeto movente (MAYEN, 2015), simultaneamente encontramos as indicações dos diversos meios e propostas que

permitem à crítica não apenas contornar essa dificuldade, mas também reportá-la, discuti-la, usá-la como objeto de estudo e de reflexão. Assim, a dificuldade do objeto movente pode ser entendida como um dos motivos que fazem com que a crítica dessa forma de arte — que deixa diversos rastros de sua realização, porém em outros suportes que não a experiência cênica — programaticamente atue e articule uma continuidade. Esta continuidade, se não é de fato da obra, que está impreterivelmente inserida em seu tempo e espaço de realização, é uma continuidade de sua recepção: processo contínuo, cumulativo, e que informa sobre a obra, sobre as obras, mas também sobre a arte e sobre o mundo.

Essa relevância da recepção coloca a crítica em uma posição de destaque, que, através do estudo contínuo das categorias peirceanas, permite a identificação das relações entre as etapas e procedimentos mentais envolvidos na semiose da dança, culminando na possibilidade de que se pontue o lugar da crítica dentro desse edifício teórico-analítico da produção de conhecimentos aplicado à dança. Esse posicionamento, aqui foi observado a partir da relevância dos graus de terceiridade — de mediação e de discussão — o que mostra que, tal qual o signo é retirado das três categorias peirceanas, também a crítica pode ser delas retirada, a partir de sua aplicação ao fenômeno da recepção na dança.

Uma vez esclarecido esse procedimento que valida a abordagem empreendida, passa-se a uma discussão das possibilidades de definição da atividade da crítica, a partir de três pontos de apoio: a consideração da crítica enquanto um gênero textual, como produção ligada a uma figura específica — o crítico —, e enquanto um sistema de produção de conhecimento específico. O que essas possibilidades evidenciam é que, historicamente, ainda que haja grande variabilidade nos entendimentos e determinações do que seja a crítica, existe algo constante, que é a proposta da crítica enquanto uma forma de mediação realizada entre o leitor e as obras de arte.

Dessa forma, a crítica se insere no ciclo de recepção das obras por se constituir enquanto atitude estética — sendo mais ação (criação e recriação) estética do que atitude, enquanto posicionamento frente a algo (GOODMAN, 1983). Ativamente participa dos fenômenos estéticos que estão associados às obras através de duas formas que foram propostas como Prolongamento e



Distanciamento, a partir dos efeitos que criam na experiência estética do leitor que a elas se associa.

Os meios de criação desses dois efeitos foram discutidos a partir das quatro operações propostas por Sally Banes (1994), de Descrição, Interpretação, Avaliação e Contextualização, que dão conta de abarcar o trabalho textual do crítico, segmentando suas diferentes possibilidades, e organizando múltiplas formas de entendimento e de relacionamento do leitor com as obras que são discutidas pela crítica. O que esse sistema de operações deflagra é a relevância de certas formas de dominância entre as operações, sobretudo quando elas aparecem em conjunto.

Tanto as operações quanto as possibilidades de dominância foram discutidas a partir de exemplos de crítica encontrados na imprensa, de forma a se caracterizar sua apresentação e se discutir as relações que as apresentações têm com os dois efeitos pontuados de Prolongar e de Deslocar a experiência estética do leitor.

Para fechar o ciclo do caminho do entendimento da crítica conforme proposto, foi retomada a característica da investigação da recepção a partir das categorias semióticas, e foram desenvolvidos três novos graus para as possibilidades de ação e de efeito da crítica, considerando a primeiridade, a secundidade e a terceiridade da crítica. Para a exemplificação desses elementos, o corpus utilizado foi extraído das produções críticas que estavam associadas diretamente ao desenvolvimento dessa pesquisa, assim exemplificando um exercício consciente de discussão de dadas proposições.

Importante indício para o entendimento se coloca na compreensão do uso do meio virtual para a divulgação dos textos de críticas. Tal meio não tem afetado com um impacto econômico, até o momento, a indústria e os ciclos de produção da dança — posto que a ele não está notavelmente associado um aumento da empregabilidade dos críticos, e tampouco foram encontrados estudos que discutam o impacto da crítica na renda das bilheterias dos espetáculos. No entanto, o que se deflagra é um potencial comunicativo e mediativo ampliados, dada a possibilidade, facilidade, e diminuição das limitações de produção associadas aos meios e veículos impressos (ZIMMER, 2002).

Se a crítica se constitui de forma metodológica, como a hipótese que orienta esta tese aponta, o estudo que dela se faz necessário é um de investigação

das estruturas e dos sistemas que mantêm a continuidade e a coesão de seus processos e efeitos. Nos capítulos teóricos desta tese foram, então, elencados os elementos e os esquemas de funcionamento, que, nos dois últimos capítulos foram demonstrados tanto a partir de uma produção espontânea — que não estava ligada aos ensejos dessa pesquisa — quanto de uma produção dedicada — que já partilhava desses conhecimentos como estratégia de se criar e de se pensar a atividade crítica.

A relação entre o pensar, o entender, e o assistir é fundamental. Assistir a dança é pensar sobre a dança (ANDERSON, 1987). Similarmente, ler a crítica de dança é pensar sobre a dança, e, ainda mais, ler a crítica é pensar sobre a crítica. Não se trata de uma simples expressão de gosto, mas da apresentação de uma forma de conhecimento. Não se trata de um domínio daquilo que é certo ou errado na arte, mas de uma forma de abordar a produção, a partir dela própria, a partir de seus pares, a partir de seus conjuntos, oferecendo ao leitor outras formas de contato, tanto com o evento de produção singular que é discutido, quanto com a dança enquanto forma de produção de pensamento e conhecimento no mundo. Assistir dança é uma forma de experiência frente aos fenômenos da dança, mas essa experiência nem sempre é possível, nem sempre é vivenciada. Face a isto, a crítica se coloca como uma outra forma de acesso. Reporta o evento, orienta compreensões, discute sua recepção. É forma de pensamento que mesmo que possa ser discutida como algo em vias de extinção, não foi calada (SIRACH, 2015). Pelo contrário, ela diz muito, e tem ainda muito a dizer — sobre o público, sobre a recepção, e sobre a dança.

## REFERÊNCIAS <sup>6</sup>

- ABREU, E. G. Crítica ou Críticos: um dilema do teatro. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, nov 2012.
- ACOCELLA, J. How Critics Work. **Dance Ink**. Vol. 3, N. 2. p. 8-10, Summer 1992.
- ADSHEAD-LANSDALE, J. Dance and Critical Debate: towards a community of dance intellectuals. **Dance Theatre Journal**. Vol. 11, N. 1. p. 22-33, Winter 1993.
- ADSHEAD, J. (Ed.) **Dance Analysis: Theory and Practice**. London: Dance Books, 1988.
- ANDERSON, J. **Choreography Observed**. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.
- ANDERSON, J. **Dance**. New York: Dance Horizons, 1981.
- ARBEAU, T. **Orchésographie**. Langres, 1589. Versão digitalizada Disponível Online em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=219/musdi219.db&reNum.=0>. Acesso em 6 de Abril de 2014.
- ASTON, E.; SAVONA, G. **Theatre as Sign-System**. London: Routledge, 1991.
- AU, S. **Ballet & Modern Dance**. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1991.
- BALANCHINE, G. Notes and Comments on Dancers, Dancing and Choreography. In: BALANCHINE, G.; MASON, F. **Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets**. Revised and Enlarged Ed. New York: Doubleday & Company, 1977.
- BANES, S. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, R. **O Grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

---

<sup>6</sup> Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BARTHES, R. Rhétorique de l'image. **Communications**, nº 4, p. 40-51, 1964.

BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. **The American Economic Review**, Vol. 55, No. 1/2, pp. 495-502, Mar, 1965.

BAUMOL, W. The Case for Subsidizing the Arts. **Challenge**, Vol. 38, No. 5, pp. 52-56, Sep-Oct 1995.

BEAUMONT, C. (org.) **Dancers and Critics**. Edinburgh: A. and C. Black, 1950.

BERNARD, M. **Généalogie du Jugement Artistique**. Paris: Baumesne, 2011.

BERNARD, M. **Le Corps**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

BIET, C. Des Théâtres et Leurs Critiques: une affaire de points de vue, de croisements et de choix. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

BLASIS, C. **An elementary treatise upon the theory and practice of the art of dancing**. New York: Dover, 1968.

BLEIBERD, L. American Ballet Theatre's new 'Nutcracker' makes an old tradition feel young, **Los Angeles Times**, Los Angeles, 12 dez. 2015. Disponível em: <http://www.latimes.com/la-et-cm-american-ballet-theatre-segerstrom-review--20151212-story.html>. Acesso: 1 fev. 2017.

BOGÉA, I. Municipal do Rio mostra o balé do Natal, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200111.htm>. Acesso: 1 fev. 2017.

BORNHEIM, G. As Dimensões da Crítica. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da Crítica**. (2ª ed.). São Paulo: Editora Senac / Itaú Cultural, 2007.

Bourcier, P. **Historie de la Danse en Occident**. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

BURNSIDE, F. In Defence of Dance Criticism. **Dance Theatre Journal**. Vol. 9, N. 1. p. 22, Summer 1991.

BUSSMANN, H. **Routledge dictionary of language and linguistics**. London: Routledge, 1998.

BUXTON, B. E. Thoreau's Pencil and Baumol's Cost Disease. **The Journal of Education**, Vol. 185, No. 1, pp. 47-50, 2004.

CALABRESE, O. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALVO-MERINO, B., et al. Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. **Consciousness and Cognition**, 17 (3), pp. 911-922, 2008.

CARRÉ, A.; CHÂTELET, C. Espaces et Usages de la Critique en Ligne. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

CARROLL et. al. Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 71/2, Spring, p. 177-186, 2013.

CARROLL, N. Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine. In LEFEBVRE, M. (ed.) **La danse au défi**. Montréal: Éditions Parachute, 1987.

CARTER, C. Some Notes on Aesthetics and Dance Criticism. **Dance Scope**, V. 10, N. 2, S/S, p.35-39, 1976.

CERBINO, B. Dança e Memória: usos que o presente faz do passado. In: BOGEA, I. (org.) **Primeira Estação: Ensaio sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CERBINO, B. Jacques Corseuil e a Crítica de Dança no Brasil. **O Percevejo Online**, PPGAC UNIRIO, Vol. 3, N.1, janeiro-julho, 2011.

CINZIA, D. D., VITTORIO, G. Neuroaesthetics: a review. **Current Opinion in Neurobiology**, 19, pp. 682-687, 2009.

COELHO NETTO, J. T.; GUINSBURG, J. A significação no teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COELHO NETTO, J. T. **Semiótica, informação e comunicação**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COELHO, M. **Crítica Cultural**: Teoria e Prática. São Paulo: Publifolha, 2006.

COELHO, M. Jornalismo e Crítica. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da Crítica**. (2ª ed.). São Paulo: Editora Senac / Itaú Cultural, 2007.

Cohen, S. J. **Next week, Swan Lake**: reflections on dance and dances. Middletown: Wesleyan University Press, 1982.

COHEN, S. J. The Critic Prepares. **Dance Magazine**. p. 24, February 1970.

COLINWOOD, R. G. **The Principles of Art**. New York: Oxford University Press, 1977.

COLLINGWOOD, R. Language and Languages. In: COPELAND, R.; COHEN, M. **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 1983.

COPELAND, R. Dance criticism and the descriptive BIAS. **Dance Theatre Journal**. Vol. 10, N. 3. p. 26-32, S/S 1993.

COWEN, T. Why I Do Not Believe in the Cost-Disease: Comment on Baumol. **Journal of Cultural Economics**, Vol. 20, No. 3, pp. 207-214, 1996.

CROCE, A. et al. Writing about the Dance: a symposium. **Ballet Review**. Vol. VII, N. 4. p.108-124, 1978.

CROSS, E. S.; TICINI, L. F. Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 11, n. 1, p. 5-16, 2012.

CRYSTAL, D. **The Cambridge Encyclopedia of Language**. 2nd Ed. New York: Cambridge University Press, 1997.

CUNHA, N. **Dicionário SESC**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2003.

DENBY, E. A Conversation with Edwin Denby - - II. **Ballet Review**. Vol. 2, N. 6. p. 32-45, 1969.

DENBY, E. **Looking at the Dance**. New York: Popular Library, 1968.

DENBY, E. Reminiscences of a Dance Critic. **Performing Arts Journal**, Vol. 4, No. 1/2, p. 52-61, May, 1979.

DERRIDA, J. **Mal d'archive**. Paris: Galilée, 1995.

DUNNING, J. "Hard Nut": Rethinking by Mark Morris, **The New York Times**, Nova Iorque, 16 dez. 1993. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/12/16/arts/review-dance-hard-nut-rethinking-by-mark-morris.html>. Acesso: 1 fev. 2017.

EAGLETON, T. **The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism**. London / New York: Verso, 1984.

EKSTEINS, M. **Rites of Spring: The Great War and the Birth of Modern Age**. New York: Houghton Mifflin Company, 2000

ELAM, K. **The Semiotics of Theatre and Drama**. London: Routledge, 1980.

FARNDAL, N. Against Dance Criticism. **Dance Theatre Journal**. Vol. 8, N. 3. p. 16-18, Autumn 1990.

FERDUN, E. M. Of Criticism and Dance. **Dance Magazine**. p. 51, February 1967.

FERREIRA, V. S. Do lugar da crítica. **Análise Social**. Vol. 30, No. 134, pp. 977-1022, 1995.

FITCH, W T. The Biology and Evolution of Music: A comparative perspective. **Cognition**. 100.1, p. 173-215, 2006.

FOKINE, M. Theories on the Art of Ballet. In: STEINBERG, C. (ed) **The Dance Anthology**. New York: Plume, 1980.

GAUTIER, T. Writing Giselle. In: STEINBERG, C. (ed) **The Dance Anthology**. New York: Plume, 1980.

GOODMAN, N. Modes of Symbolization. In: COPELAND, R.; COHEN, M. **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 1983.

GUEST, I. Ballet Criticism: the historian's view. **Ballet Annual**. N. 16 . p. 63-71. 1962.

HAN, J. Creuser la Distance dans le Temps des Revues. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

HAN, J. **Critique Dramatique et Alentours**. Paris: Frictions, 2015

HASKELL, A. On Criticism. **Dancing Times**. Vol. 50, N. 596. p. 410-419, May 1960.

HELIODORA, B.; DEL RIOS, J.; MAGALDI, S. **A Função da Crítica**. São Paulo: Giostri, 2012.

HOCKETT, C. F. The origin of speech. **Scientific American**. No 203, pp. 88-111, 1960.

HOMANS, J. **Apollos's Angels**, a history of ballet. New York: Random House, 2010.

HUMPHREY, D. **The Art of Making Dances**. New York: Grove Press, 1959.

JAKOBSON, R. **Selected Writings, Vol II: Word and Language**. Paris: Mouton, 1971.

JORDAN, S.; THOMAS, H. Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered. In: CARTER, A. (org). **The Routledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998.

JOWITT, D. The Critical Burden of History. **Dance Research Journal**, Vol. 32, No. 1, pp. 131-137, Summer, 2000.

KATZ, H. Um luxuoso equívoco do Guaíra, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 dez. 1980. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71193240352.jpg>. Acesso: 1 fev. 2017.

KEERSMAEKER; A.T.; CVEJIC, B. **A Choreographer's Score**. Bruxelas: Mercatorfonds – Rosas, 2012.

KOLAROVA, V. Le Phénomène Interartistique. **Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies**, nº 180, p. 19-45, jun. 2010.



KOWZAN, T. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LANGER, S. The Dynamic Image: Some Philosophical Reflection on Dance. In: STEINBERG, C. (Org.) **The Dance Anthology**. New York: New American, 1980.

LAUNAY, I. À L'écoute du souvenir, **Repères, Cahier de Danse**, 28, pp.8-10, 2011.

LAVENDER, L. Post-Historical Dance Criticism. **Dance Research Journal**, Vol. 32, No. 2, pp. 88-107, Winter, 2000-2001.

LAYSON, J. Dance History Source Materials. In CARTER, A. (ed.) **Routledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998.

LEENHARDT, J. Crítica de Arte e Cultura no Mundo Contemporâneo. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da Crítica**. (2ª ed.). São Paulo: Editora Senac / Itaú Cultural, 2007.

LEFEBVRE, M. Peirce's Esthetics: a taste for signs in art. **Transactions of Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy**. Vol 43, No 2, p. 319-344, 2007.

MACAULAY, A. Timeless Alchemy, Even When No One Is Dancing, **The New York Times**, Nova Iorque, 28 nov. 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/11/29/arts/dance/29nutcracker.html>. Acesso: 1 fev. 2017.

MARTIN, J. **Introduction to the Dance**. (Unabridged republication) New York: Dance Horizons, 1969.

MAYEN, G. Danse, La Part en Fuite. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

MONAHAN, M. Do 90th-birthday presents come any finer?, **The Telegraph**, Londres, 24 nov. 2016. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/dance/what-to-see/royal-ballet-do-peter-wrights-nutcracker-full-justice-review/>. Acesso: 1 fev. 2017.

MONTERO, B. G. The Artist as Critic: Dance Training, Neuroscience, and Aesthetic Evaluation. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 71:2, p. 169-175, Spring 2013.

MORRIS, G. The Institutes for Dance Criticism and the Emergence of an Alternative Critical Writing. **Dance Research Journal**, Vol. 38, No. 1/2, pp. 89-93, Summer - Winter, 2006.

MOSTAÇO, E. **Soma e Sub-tração: Territorialidades e Recepção Teatral**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 2015.

NAVAS, C. Interviewing and Writing: methodologies for words rooted in dancing, **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 5 (3): 559-76, 2015.

NAVAS, C. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. In site do VI Colóquio Internacional de Etnocenologia. Belo Horizonte, EBA – UFMG, 2009.

NAVAS, C. Nebulosas em rotação- efemeridade e permanência em dança. **VI Reunião Científica ABRACE**: Porto Alegre, 2011.

NAVAS, C. Permanente e Efêmero, Questões e um Exemplo da Recepção em Dança. In: VIEIRA, A. P. **Fruição em Dança**. Visconde do Rio Branco: Suprema, 2013.

NELSON, K. The Evolution of the Financing of Ballet Companies in the United States. **Journal of Cultural Economics**, Vol. 7, No. 1, pp. 43-62, June, 1983.

PAVIS, P. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro e cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEACOCK, A. The "Manifest Destiny" of the Performing Arts. **Journal of Cultural Economics**, Vol. 20, No. 3, pp. 215-224, 1996.

PEIRCE, C. S. et al. **The Collected Papers of Charles S. Peirce**. Edição Eletrônica. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

PERRON, W. **Through the Eyes of a Dancer: Selected Writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.

PRESTON-DUNLOP, V. **Dance: A Linguistic Approach**. London: The Laban Centre For Movement and Dance, 1979.

RANCIÈRE, J. **Le Partage du sensible**. Paris: La Fabrique-Éditions, 2000.

RIZZOLATTI, G., CRAIGHERO, L. The mirror-neuron system. **Annu. Rev. Neurosci**, 27, p. 169-192, 2004.

ROCHELLE, H. À Flor da Pele / Novos Ventos | Raça Cia. de Dança, Da Quarta Parede. 7 abr. 2017. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/04/07/a-flor-da-pele-novos-ventos-raca-cia-de-danca/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Adastra / Corpus / O Balcão de Amor | Balé da Cidade de São Paulo, Da Quarta Parede. 13 jun. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/06/13/adastra-corpus-o-balcao-de-amor-bale-da-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Adastra / Risco | Balé da Cidade de São Paulo, Da Quarta Parede. 29 mar. 2017. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/03/29/adastra-risco-bcsp/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Além da Opinião: três possíveis definições da crítica de dança. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, 2016.

ROCHELLE, H. Cantares / abrupto. / Cacti | Balé da Cidade de São Paulo, Da Quarta Parede. 2 abr. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/04/02/cantares-abrupto-cacti-bale-da-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Devolve 2 horas da Minha Vida | Projeto Mov\_oLA, Da Quarta Parede. 5 nov. 2016. Disponível em: [https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/05/devolve-2-horas-da-minha-vida-projeto-mov\\_ola/](https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/05/devolve-2-horas-da-minha-vida-projeto-mov_ola/). Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. **Elementos da Dança como Linguagem: “no Singular” de Henrique Rodovalho**. (Dissertação) Mestrado em Artes da Cena. Unicamp, Campinas, 2013.

ROCHELLE, H. Gnawa | São Paulo Companhia de Dança, Da Quarta Parede. 18 nov. 2014. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/11/18/gnawa-spcd/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Jardim Noturno | Companhia de Dança Siameses, Da Quarta Parede. 27 jan. 2017. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/01/27/jardim-noturno-companhia-de-danca-siameses/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Lecuona | Grupo Corpo, Da Quarta Parede. 21 ago. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/08/21/lecuona-grupo-corpo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Mané Gostoso | Ballet Stagium, Da Quarta Parede. 25 fev. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/02/25/mane-gostoso-ballet-stagium/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Memória / Preludiando | Ballet Stagium, Da Quarta Parede. 31 jan 2017. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/01/31/memoria-preludiando-ballet-stagium/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. **No Corpo o Contágio das Palavras: dramaturgia no eixo dança-literatura**. Monografia. Unicamp, Campinas, 2010.

ROCHELLE, H. Nossos Sapatos | Mercearia de Ideias, Da Quarta Parede. 22 abr. 2014. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/04/22/nossos-sapatos-mercearia-de-ideias/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. O Boi no Telhado / Sabiá / Sra. Margareth | Cisne Negro Cia. de Dança, Da Quarta Parede. 10 abr. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/04/10/o-boi-no-telhado-sabia-sra-margareth-cisne-negro-cia-de-danca/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. O Sonho de Don Quixote | São Paulo Companhia de Dança, Da Quarta Parede. 20 jun. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/06/20/o-sonho-de-dom-quixote-sao-paulo-companhia-de-danca/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. onqotô | Grupo Corpo, Da Quarta Parede. 19 ago. 2014. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/08/19/onqoto-grupo-corpo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Para que o Céu Não Caia | Lia Rodrigues Cia de Dança, Da Quarta Parede. 26 out. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/10/26/para-que-o-ceu-nao-caia-lia-rodrigues-cia-de-danca/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Parabelo | Grupo Corpo, Da Quarta Parede. 10 out. 2015. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/10/10/parabelo-grupo-corpo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Peekaboo / Abertura Gala (Valsa) / O Corsário (Pas de Deux) / Fada do Amor / O Talismã Pas de Deux / Carmen (Pas de Deux) | São Paulo Companhia de Dança, Da Quarta Parede. 30 nov. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/30/gala-sao-paulo-companhia-de-danca/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Por 7 Vezes | Quasar Cia de Dança, Da Quarta Parede. 23 nov. 2013. Disponível em: <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/11/23/por-7-vezes/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Procedimento 2 Para Lugar Nenhum | Vera Sala, Da Quarta Parede. 17 set. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/09/17/procedimento-2-para-lugar-nenhum-vera-sala/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Quebrakovsky – The Nuts Talent Show | Balé da Cidade de São Paulo, Da Quarta Parede. 16 nov. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/16/quebrakovsky-bcsp/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Rethinking Dance Theory Through Semiotics, **Studies About Languages**, Kaunas, Lituania, No 26, 2015, p. 110 - 125.

ROCHELLE, H. Romeu e Julieta | Ballet da Cidade de Niterói, Da Quarta Parede. 2 mai. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/05/02/romeu-e-julieta-ballet-da-cidade-de-niteroi/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Romeu e Julieta | São Paulo Companhia de Dança, Da Quarta Parede. 4 dez. 2013. Disponível em: <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/12/04/romeu-e-julieta-spcd>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Sobre Isto, Meu Corpo Não Cansa | Quasar Cia. de Dança, Da Quarta Parede. 23 mar. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/03/23/sobre-isto-meu-corpo-nao-cansa-quasar-cia-de-danca/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Studio 3 Cia - Martha Graham... Memórias, Da Quarta Parede. 28 jan. 2015. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/01/28/studio-3-cia-martha-graham-memorias/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Titã | Balé da Cidade de São Paulo, Da Quarta Parede. 28 set. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/09/28/tita-bale-da-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. Triz | Grupo Corpo, Da Quarta Parede. 25 nov. 2013. Disponível em: <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/11/25/triz-grupo-corpo/>. Acesso em 10 abr. 2017.

ROCHELLE, H. VeRo | Companhia de Dança Deborah Colker, Da Quarta Parede. 4 jul. 2016. Disponível em: <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/07/04/vero-companhia-de-danca-deborah-colker/>. Acesso em 10 abr. 2017.

SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. 3ª Ed. Iluminuras: São Paulo, 2005.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SCOTT, F. Process from the Peircean Point of View: Some Application to art. **The American Journal of Semiotics**, Vol. 2, p.157-174, , 1983.

SIEGEL, M. B. Virtual Criticism and the Dance of Death. **TDR**, Vol. 40, No. 2, pp. 60-70, Summer, 1996.

SIEGEL. M. B. **At The Vanishing Point: A critic looks at dance**. New York: Dutton Adult, 1972.

SIRACH, M. La Critique de Presse, Un Sport de Combat. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

SORELL, W. To Be a Critic. **Dance Scope**. Vol. 1, N. 1. p. 1-9, Winter 1965.

SORENSEN, B. Comments Concerning the Artist in a Peircean Perspective. **Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies**, nº 174, p.367-376, apr. 2009.

TAPLIN, D. T. (Ed.) **New Directions in Dance**. Ontario: Pergamon, 1979.

TERWILLIGER, R. **Psicologia da Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

THEODORES, D. **First We Take Manhattan: four american women and the New York school of dance criticism**. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1996.

THOMPSON, J. B. **The Media and Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1995.

THROSBY, D. Economic Circumstances of the Performing Artist: Baumol and Bowen Thirty Years On. **Journal of Cultural Economics**, Vol. 20, No. 3, pp. 225-240, 1996.

TION, G. "Iolanta" et "Casse-Noisette" Fondus au Noir, **Libération**, Paris, 17 mar. 2016. Disponível em: [http://next.liberation.fr/theatre/2016/03/17/iolanta-et-casse-noisette-fondus-au-noir\\_1440312](http://next.liberation.fr/theatre/2016/03/17/iolanta-et-casse-noisette-fondus-au-noir_1440312). Acesso: 1 fev. 2017.

TODOROV, T. **Crítica da Crítica**: um romance de aprendizagem. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TODOROV, T.; BÉNICHOU, P. A Literatura como Fato e Valor. In: TODOROV, T. **Crítica da Crítica**: um romance de aprendizagem. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

UBERSFELD, A. **Lire le Théâtre I**. Ed. revue. Paris: Belin, 1996.

VAGANOVA, A, **Basic Principles of Classical Ballet**: Russian ballet technique, New. York: Dover, **1969**.

VAN CAMP, J. Anti-Geneticism and Critical Practice in Dance. **Dance Research Journal**, Vol. 13, No. 1, pp. 29-35, Autumn, 1980.

VASCONCELOS, S. G. T. Crítica de Arte / Arte da Crítica: Apresentação de Jacques Leenhardt. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da Crítica**. (2ª ed.). São Paulo: Editora Senac / Itaú Cultural, 2007.

VENTURI, L. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1984.

WACEWICZ, S.; ŻYWICZYŃSKI, P. Language Evolution: Why Hockett's Design Features are a Non-Starter. **Biosemiotics**, v. 8, n. 1, p. 29-46, 2015.

WALLON, E. La Fonction Critique à l'Épreuve du Théâtre. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

WILSON, J. English National Ballet: Nutcracker, **CriticalDance**, 12 dez. 2014. Disponível em: <http://criticaldance.org/english-national-ballet-nutcracker/>. Acesso: 1 fev. 2017.

ZIMMER, E. Dancing on Air: Criticism Migrates into Cyberspace. **Dance Research Journal**, Vol. 34, No. 1, pp. 69-73, Summer, 2002.



## APÊNDICES

### 1. Da Quarta Parede

Criado em 2013, o site Da Quarta Parede funcionou como uma ferramenta de registro da atividade de produção crítica do autor, sendo veiculado através da página do blog e de suas expansões em redes sociais. Ainda que originalmente não fosse um objeto da pesquisa da tese aqui apresentada, tornou-se um espaço de experimentação das propostas estudadas acerca das possibilidades da crítica de dança, apresentando, entre seus muitos textos, exercícios que propunham colocar em prática conceitos debatidos teoricamente ao longo da pesquisa, e evidenciados a partir da produção de outros críticos.

Conforme mostram os dois últimos capítulos dessa tese, o trabalho em crítica, da mesma forma que a produção espontânea em linguagem verbal, não articula necessariamente, ou o tempo todo, o discurso sobre seus processos discretos. Foi com esse entendimento que os textos foram tratados enquanto fontes independentes, ainda que diretamente associadas à pesquisa em questão.

A experiência completa, e em constante atualização, do Da Quarta Parede, pode ser verificada no endereço [www.daquartaparede.wordpress.com](http://www.daquartaparede.wordpress.com). Aqui se apresenta, primeiramente, a lista das publicações que foram colocadas nesse endereço durante o período de trabalho da tese, e, na sequência, a partir do item 3 dos anexos, o texto completo dessas críticas. Trata-se, de certa forma, de um volume anexo, paralelo à tese, mas que nela consta enquanto registro de um longo e contínuo trabalho de produção crítica, que faz parte do estudo aqui apresentado, e que foi instrumento fundamental para o desenvolvimento das noções explicitadas ao longo dos capítulos.

## 2. Lista das Publicações do Da Quarta Parede, por data

23/11/13 - Por 7 Vezes | Quasar Cia de Dança  
 25/11/13 - Triz | Grupo Corpo  
 04/12/13 - Romeu e Julieta | São Paulo Companhia de Dança  
 06/12/13 - no Singular | Quasar Cia de Dança  
 25/12/13 - O Quebra Nozes (30 Anos) | Cisne Negro Cia de Dança  
 17/01/14 - 39155 Mutações | Luis Arrieta  
 31/01/14 - Abrupto. | Balé da Cidade de São Paulo  
 22/04/14 - Nossos Sapatos | Merceria de Ideias  
 11/06/14 - Le Palais de Cristal | Ballet de L'Opéra de Paris  
 19/08/14 - onqotô | Grupo Corpo  
 20/10/14 - Desh | Akram Khan  
 18/11/14 - Gnawa | São Paulo Companhia de Dança  
 28/01/15 - Studio 3 Cia - Martha Graham... Memórias  
 03/02/15 - Contact | Compagnie DCA Philippe Decouflé  
 08/02/15 - Sub / Extremely Close / Casi Casa | Compañía Nacional de Danza de España  
 19/02/15 - Guests | Groupe Grenade  
 24/02/15 - Up & Down | Eifman Ballet  
 28/02/15 - Répliques / Salut / Together Alone / AndréAuria | Ballet de l'Opéra National de Paris  
 22/03/15 - Empty Moves (parts I, II & III) | Ballet Preljocaj  
 24/04/15 - Harbor Me / II Acts for the Blind / Hearts and Arrows (Gems 2) | L. A. Dance Project 3  
 11/05/15 - Light Bird | Luc Petton  
 12/06/15 - deGeneration | Hofesh Shechter Company  
 19/06/15 - Golden Hours (As You Like It) | Rosas  
 23/06/15 - Paquita | Ballet de L'Opéra de Paris  
 11/05/15 - Les Étés de la Danse, 2015 | Alvin Ailey American Dance Theater  
 12/07/15 - La Fille Mal Gardée | Ballet de L'Opéra de Paris  
 17/07/15 - L'Anatomie de la Sensation (pour Francis Bacon) | Ballet de l'Opéra de Paris

- 23/07/15 - L'Histoire de Manon | Ballet de l'Opéra de Paris
- 26/07/15 - Night Creature / After The Rain Pas de Deux / Exodus / Minus 16 | Alvin Ailey /15 - American Dance Theater
- 09/08/15 - Polish Pieces / Awassa Astrige / Takademe / Four Corners / Home | Alvin Ailey /15 - American Dance Theatre
- 16/08/15 - Violin Phase | ROSAS
- 23/08/15 - Night Creature / Pas de Duke / The River / Revelations | Alvin Ailey American Dance Theater
- 29/09/15 - Life in Progress | Sylvie Guillem
- 10/10/15 - Parabelo | Grupo Corpo
- 11/10/15 - 20 Danseurs Pour le XXe Siècle | Ballet de l'Opéra National de Paris
- 18/10/15 - Clear, Loud, Bright, Forward / Opus 19 – The Dreamer / Thème et Variations | Ballet de l'Opéra National de Paris
- 17/11/15 - 6 / 7 | TAO Dance Theater
- 30/11/15 - Quator N° 4 / Die Grosse Fuge / Verklärte Nacht | Ballet de l'Opéra de Paris
- 27/12/15 - John | DV8 Physical Theatre
- 07/01/16 - La Bayadère | Ballet de l'Opéra National de Paris
- 25/02/16 - Mané Gostoso | Ballet Stagium
- 09/03/16 - Vestígios | Marta Soares
- 23/03/16 - Sobre Isto, Meu Corpo Não Cansa | Quasar Cia. de Dança
- 02/04/16 - Cantares / abrupto. / Cacti | Balé da Cidade de São Paulo
- 10/04/16 - O Boi no Telhado / Sabiá / Sra. Margareth | Cisne Negro Cia. de Dança
- 02/05/16 - Romeu e Julieta | Ballet da Cidade de Niterói
- 25/05/16 - Serenade / Hallelujah Junction / Duo Concertant / Western Symphony | New York City Ballet
- 05/06/16 - Indigo Rose / Petite Mort / Six Odd Pearls | São Paulo Companhia de Dança
- 13/06/16 - Adastra / Corpus / O Balcão de Amor | Balé da Cidade de São Paulo
- 20/06/16 - O Sonho de Don Quixote | São Paulo Companhia de Dança
- 28/06/16 - The Seasons / Suite Para Dois Planos / Sechs Tänze | São Paulo Companhia e Dança
- 04/07/16 - VeRo | Companhia de Dança Deborah Colker

13/07/16 - Petrushka Extended | Granhøj Dans  
26/07/16 - Zorba, o Grego | Ballet de Santiago  
31/07/16 - Play | Katalò Athletic Dance Theatre  
15/08/16 - Dança Sinfônica | Grupo Corpo  
21/08/16 - Lecuona | Grupo Corpo  
16/09/16 - Fluxo Invisível | Núcleo OMSTRAB  
16/09/16 - Brasília Extemporâneo | Cia. Brasília  
17/09/16 - Procedimento 2 Para Lugar Nenhum | Vera Sala  
28/09/16 - Titã | Balé da Cidade de São Paulo  
06/10/16 - Attack on Dance.BR | Ney Hassegawa  
09/10/16 - BiT | Compagnie Maguy Marin  
26/10/16 - Para que o Céu Não Caia | Lia Rodrigues Cia de Dança  
05/11/16 - Devolve 2 horas da Minha Vida | Projeto Mov\_oLA  
07/11/16 - Pixel | Compagnie Käfig  
16/11/16 - Quebrakovsky – The Nuts Talent Show | Balé da Cidade de São Paulo  
21/11/16 - GEN / Pivô / Ngali | São Paulo Companhia de Dança  
30/11/16 - Peekaboo / Abertura Gala (Valsa) / O Corsário (Pas de Deux) / Fada do Amor / O Talismã Pas de Deux / Carmen (Pas de Deux) | São Paulo Companhia de Dança  
27/01/17 - Jardim Noturno | Companhia de Dança Siameses  
31/01/17 - Memória / Preludiando | Ballet Stagium  
02/02/17 - Eu por detrás de Mim | Companhia de Danças de Diadema  
14/02/17 - Shine | Cia Perversos Polimorfos  
29/03/17 - Adastra / Risco | Balé da Cidade de São Paulo  
31/03/17 - por + vir | Companhia de Danças de Diadema  
07/04/17 - À Flor da Pele / Novos Ventos | Raça Cia. de Dança  
07/05/17 - H.U.L.D.A. | Cisne Negro Cia de Dança  
31/05/17 - Gaksi / Tail Language | Art Project BORA  
08/06/17 - Suíte de Raymonda / Primavera Fria | São Paulo Companhia de Dança  
17/06/17 - Não te Abandono Mais, Morro Contigo | Cia Carne Agonizante  
21/06/17 - Cacti / Paraíso Perdido | Balé da Cidade de São Paulo  
25/06/17 - La Sylphide | São Paulo Companhia de Dança  
03/07/17 - O Grito / Uma Solidão Ruidosa | La Compagnie des Réformances

### 3. Textos Completos das Críticas do Da Quarta Pareda (2013 - 2017)

#### 3.1. Por 7 Vezes | Quasar Cia de Dança

23/11/13 - <http://daquartapareda.wordpress.com/2013/11/23/por-7-vezes/>

Em seu aniversário de 25 anos, a Quasar Cia de Dança apresenta *Por 7 Vezes*, uma discussão da característica segmentada do corpo, que aparece no palco dividido em oito cenas que revelam as sete partes da divisão proposta pelo coreógrafo: Olhos, Boca, Braços, Coração, Visceras, Sexo e Pernas. O tema se articula profundamente com a companhia e seu momento de aniversário: o estilo que o coreógrafo residente Henrique Rodovalho construiu ao longo desse tempo, sobretudo a partir de 1994, é identificado no Brasil e pelo mundo, a partir de sua característica de segmentação.

A segmentação pode ser vista nos trabalhos corporais da companhia há quase uma década. As propostas do coreógrafo nunca seguiram o padrão do movimento clássico (que realiza sempre o menor esforço e deslocamento possível de uma pose a outra), estruturando e revelando os caminhos do movimento pelo corpo, parte a parte, membro a membro, junta a junta, articulação a articulação, de forma que apresentar cenicamente uma discussão das partes, dos segmentos do corpo, soa bastante atrelado ao histórico da companhia e a seu momento de pensar novos caminhos, que se mostram não apenas nos conteúdos que a companhia tem apresentado (como em *no Singular*, o espetáculo anterior), mas também em seus formatos: a proposta do *Por 7 Vezes* foi desenvolvida já com a ideia de criação de um filme a partir das coreografias do espetáculo, cujo processo de criação também foi registrado no documentário longa-metragem *Corpo Aberto*.

O espetáculo novo é em si bastante diferente do repertório que a Quasar construiu. Investindo nessa segmentação em apenas sete partes, a obra traz oito cenas de dez minutos cada, o que, no trabalho de Rodovalho aparece bastante destacado da tradição de coreografias mais curtas e em números maiores em cada espetáculo do coreógrafo. Essa estrutura dá um ar de prolongamento à obra e a cada uma das cenas. Vemos não apenas uma cena sobre cada parte do corpo, mas dentro de cada cena encontram-se entre duas e quatro cenas menores, como se o trabalho com o tempo maior tivesse feito a companhia criar mais repertório para

cada parte do corpo, e uma quantidade considerável desse material tenha sido agrupada em cada cena.

De forma que não há apenas a discussão dos olhos, mas a discussão dos olhos em três instâncias diferentes, e assim por diante, o que pode aumentar a dificuldade de compreensão do público daquilo que é apresentado, sobretudo quanto às passagens de uma parte do corpo à outra. As partes em si tem desenvolvimentos muito variados. Auge do espetáculo, Coração é compreensível por si só. A destreza da direção no agrupamento dos elementos cênicos, dos bailarinos, música, figurino e iluminação tem seu melhor desempenho nesta cena, que é perceptível e compreensível, dentro do espetáculo ou mesmo isoladamente, como aquilo que represente: o coração.

Sexo e Pernas também são identificáveis, sobretudo pela movimentação privilegiada e associativa das partes, procedimento que foi evitado, contudo, na composição das outras cenas, que demandam um pouco mais de interpretação do público para o entendimento de suas propostas. Uma vez apontada qual parte trata dos Olhos e qual parte trata da Boca, por exemplo, é fácil recriar as associações sensoriais e construtivas que são demonstradas em cena. Braços e Vísceras, porém, pedem bastante abstração, que é dificultada com a falta de indicações na obra, salvo a menção breve no programa, da divisão das cenas por partes do corpo.

A cena de abertura do espetáculo, Escuridão, é uma proposta que, junto com Boca demonstra o caráter inovador do trabalho de iluminação por *video mapping* desenvolvido, que dá continuidade às propostas sempre de segmentação do desenho de luz que Rodovalho assina. Em Escuridão os bailarinos estão limitados pela (falta de) luz, que recorta os desenhos dos corpos e dos movimentos determinando qual o acesso que o público tem à coreografia. Já em Boca, um pequeno foco de luz se movimenta pelo palco acompanhando os movimentos dos bailarinos, com todas as associações oclusivas, fechadas e mordidas que se pode ter dessa parte do corpo.

O resultado do espetáculo é grande. A coreografia tem bastante conteúdo, que se soma à música criada para o espetáculo, que se soma aos figurinos impactantes, que se somam à iluminação e projeção, que se somam ao cenário (este, um pouco vago, mas provocador, bem alimentado pela variação da cor da luz em Coração, ficando, no restante do espetáculo, como sugestões de luz e sombra

sobre vagas formas de fibras/ músculos/ veias/ nervos/ neurônios/ fluidos corporais e o que for possível interpretar deles). Toda essa soma resulta, visualmente, em sobreposições de informações fortes, sujeitas às dificuldades das estéticas de acúmulo. O olho foge de um a outro elemento, e nesse sentido fica interessante ter mais tempo a cada cena, para melhor digerir os elementos todos. Em oposição, esse processo digestivo ainda rouba um pouco da atenção, risco que a companhia se propõe a correr com o formato em que o espetáculo estreou.

Riscos também temáticos e de desenvolvimentos, com o processo singular adotado para esse trabalho (propostas de roteiro, discussões da equipe sobre os significados das partes, proposições para as construções da coreografia), que só vêm investir nas propostas da Quasar, que parece ciente de seu lugar de destaque no cenário da dança brasileira, ciente de sua referência em movimentação, ciente de sua característica autoral, e disposta a continuar e a se reinventar, reafirmando sua posição e a qualidade e potência de seu trabalho.

*no Singular* foi um primeiro passo numa nova direção para a Cia. *Por 7 Vezes* é também um novo passo, porém não são projetos contíguos esses dois. Talvez pelo deslocamento entre uma e outra ideia (*Por 7 Vezes* já estava sendo concebido quando aconteceu *no Singular*), ou talvez simplesmente pelo desejo de experimentar e de inovar, os trabalhos mais recentes da companhia não se mostrem linearmente, o que não é de forma alguma um problema: linear nunca foi a qualidade da Quasar, articulada, desdobrada, segmentada, sempre revelando novas partes e novas organizações, com o corpo todo, e em suas partes, e, nesse último caso, por sete vezes.

### 3.2. Triz | Grupo Corpo

**25/11/13** - <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/11/25/triz-grupo-corpo/>

O novo espetáculo do Grupo Corpo sugere, já pelo nome, a ideia de risco. Com as cirurgias e recuperações do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, que forçaram o adiamento das apresentações na Temporada de Dança do Teatro Alfa, de fato parece ter havido um risco. O próprio programa o sugere, indicando que por pouco, por um triz, a companhia não ficou sem um espetáculo novo nesse ano. Porém, o

que em coreografia poderia sustentar a suposição do risco como uma dramaturgia de origem do espetáculo?

Em questões de movimento, o risco se apresenta nas dinâmicas de alteração da lateralidade e da linha de equilíbrio dos corpos, que, já tradicionais do trabalho da companhia, aparecem em Triz ainda mais notavelmente. Para além disso, chamam a atenção os múltiplos duos femininos, e a curvatura na cervical, bastante oposta ao tronco ereto e rígido que a companhia mostra em seu repertório, como no espetáculo que acompanha essa temporada de estreia de Triz, Parabelo, de 1997.

Ademais, em coreografia, o trabalho – já tradicionalmente genial e autoral – de Pederneiras mantém os princípios do quadril móvel, extremidades soltas e articulações que são lançadas ao movimento, o uso constante de tempo e contratempo, apoio e sustentação. Em Triz não há grandes arroubos, não há grandes saltos, ou coreografias mais aéreas: temos um corpo quase contido – mesmo que frequentemente escapando dessa contenção – e trabalhado, sobretudo, no plano médio. Ai talvez, sim, um risco, nesse caso, de estilo, como se deflagra na oposição à estreia anterior da companhia, o Lírico Sem Mim (2011).

O risco se concretiza visualmente também, com a marcação explícita do palco, tanto em faixas no chão como em feixes de luz: recorte espacial que reflete o recorte cenográfico do palco, contornado por uma cortina de cordas de ferro, quase como um acúmulo das cordas que constroem a trilha sonora assinada por Lenine. Porém, enquanto algumas coreografias – como a primeira – se resolvem com esses limites, discutem o dentro e o fora, o de cá e o de lá, outras coreografias o ignoram. Sem nem mesmo uma discussão de como borrar essas fronteiras, numa temporária suspensão das mesmas. Se o espetáculo então discute o risco dos limites, o que descobrimos é que corremos riscos também com os próprios limites: nem sempre presentes, como propõe a luz; ainda que demarcados, como sugere o palco riscado.

Essa bilateralidade também se retoma na coreografia, com a alteração do eixo de equilíbrio constantemente para sua projeção simétrica, colocando os bailarinos num estado constante de *tour de force* corporal. Construção complementada, no domínio do visual, sobretudo pelo figurino. A malha de corpo inteiro, em preto e branco, uma cor em cada metade do corpo dos bailarinos, reforça a movimentação proposta, ao dividir o bailarino em metades opostas, mas que são



complementares das metades dos outros em cena, forçando uma articulação e provocando o campo de visão da plateia, ao questionar outros limites: onde começa um e onde acaba outro.

As cortinas que contornam a cena, mesmo com todo o seu impacto, são pouco usadas para a construção do espetáculo, servindo a maior parte do tempo apenas como contornos e outra forma de limite. Seu grande destaque é na sétima música/ cena, em que os bailarinos aparecem por trás delas (tanto da de fundo como das laterais), enquanto a sonoridade da trilha revela a gravação de um ensaio na sede da companhia, com uma forte e expressiva contagem, e a coreografia tem os bailarinos pegando passos (, quase que ensaiando), até entrarem no acompanhamento da contagem da trilha (, na dança). Ai reside a maior discussão de Triz. Por um triz, por muito pouco, os bailarinos estão dentro ou fora da cena. As cortinas que isolam o fundo e os lados da cena se mostram parcialmente penetráveis, e a plateia encontra os limites do ensaio e da cena, do dentro e fora do palco.

Mas o momento é fugaz no espetáculo. E rapidamente retomado por mais entradas e saídas pelas aberturas fixas da cortina. E, nesse sentido, num balanço geral, pouco acontece em cena. O que não é um problema, sobretudo no histórico da companhia, cujas obras não são muito afeitas às estruturas narrativas. Mas, particularmente no caso de Triz, permanece no ar o questionamento daquilo que é mostrado. Afinal, se um “triz” é um pouco, que pouco é esse?

O maior conteúdo do espetáculo pode ser de fato a discussão dos limites. Há os limites de cada corpo, mas eles se confundem; há os limites da cena, mas o para além dela também se manifesta; há os limites das segmentações do palco, mas eles não são perenes. Tudo se recorta, se desenha, se delimita, mas nada se mantém o tempo todo. Um pouco mais e um se torna o outro. Um pouco menos e o espaço se perde, se desconfigura. Por um triz a obra quase não aconteceu. Mas em cena, é por um triz que ela se revela e acontece.

Riscos de propostas de novos caminhos para o Corpo? Dificuldades da criação com a limitação do corpo do coreógrafo, em recuperação? Mesmo sem a certeza, Triz é algo diferente – e, assim, um risco – no repertório da companhia. Será interessante ver que outros limites essa obra questiona, quando apresentada junto de outras coreografias. Como sugestão, Missa de Orfanato, de 1989, e

Lecuona, de 2004 (já que Bach, de 1996, esteve há poucos anos de volta aos palcos): frente aos exponenciais líricos da companhia (e também na continuidade dos trabalhos, com as próximas estreias) será possível entender se foi esse um momento de discussão pontual, temática, ou um prelúdio de um novo caminho do Corpo.

A dramaturgia do Corpo foi, primordialmente, uma dramaturgia do corpo, uma dramaturgia de corpos. E aqui vemos o corpo recortado e escapando ao recorte. Determinado, mas fugindo de seus caminhos. A própria movimentação lhe parece se esquivar, reforçando não apenas as possibilidades, mas as dificuldades e as capacidades de ultrapassá-las – tanto do Corpo como de seus corpos. Corpos que aparentam ter limites e que, por um triz, em Triz os escapam.

### **3.3. Romeu e Julieta | São Paulo Companhia de Dança**

**04/12/13** - <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/12/04/romeu-e-julieta-spcd>

A mais recente estreia da São Paulo Companhia de Dança, *Romeu e Julieta*, de Giovanni de Palma, é mais uma variação nos muitos caminhos que a companhia trilha. A abordagem em múltiplas áreas que se complementam na missão dessa companhia estadual se revela um privilégio tanto para aqueles que a fazem como para aqueles que a ela assistem, numa proposta de encobrir múltiplas frentes de realizar, pensar e divulgar a dança, que apenas uma companhia com esse aporte e apoio poderia desenvolver.

Para a companhia, essa obra é uma grande mudança estrutural: por um lado, desde a sua criação em 2008 o elenco não apresentava uma coreografia que ocupasse o programa inteiro; por outro, mais que o formato do programa, seu conteúdo, um ballet, em estilo clássico e narrativo, com uma das histórias mais reconhecidas da literatura, mas também um dos enredos mais remontados da dança. A quantidade de versões existentes no mundo para *Romeu e Julieta* é impressionante: algo sugere que toda grande companhia de dança, em algum momento, quer a sua própria versão.

A produção altamente internacionalizada contou com colaboradores diversos tanto para as proposições visuais, como para o desenvolvimento do espetáculo em seus diversos sentidos. Ao longo do ano, foi possível acompanhar

pelas redes sociais (onde a companhia está profundamente inserida, numa grande plataforma de divulgação e, mais ainda, de contato com o público) as diversas etapas dessa produção, que teve aulas de esgrima e estudo do texto da peça de William Shakespeare.

*Romeu e Julieta* é colocada, entre as obras do Bardo, no grupo de suas peças aprendizes. Sua primeira tragédia, foi escrita sob encomenda e tem o enredo frequentemente pendendo entre a tragédia amorosa e a crônica social – estilo que já consagrara o autor em seus dramas históricos. Essa dupla articulação da própria peça gera, frequentemente, tanto no teatro como na dança, uma dificuldade interpretativa para a realização: se por um lado a história contada é a dos jovens apaixonados, por outro se destacam os motivos sociais do impedimento ao relacionamento dos dois, a luta entre as famílias, a ação e influência do Estado sobre elas, e, como o epílogo da peça sugere, o exemplo e relevância social que se mostra a morte dos dois amantes.

A versão que Di Palma encena e coreografa para a São Paulo Companhia, segue, tal qual a maior parte das outras versões coreográficas, unicamente a linha do enredo do romance. Di Palma trabalhou numa redução da trilha sonora original de Prokofiev, remontando a história em dois atos e dez cenas, removendo alguns personagens e reduzindo consideravelmente o tempo de duração. A proposta da redução temporal parece bastante esperta. Há muitos anos foi perdida no Brasil a tradição de coreografias extensas (e, mesmo, narrativas), sobretudo em estilo clássico, o que deixa o público, mesmo aquele mais assíduo à dança atual, inicialmente distanciado de uma proposta tal qual seria a remontagem de um *Romeu e Julieta* importado, em versão integral – missão que, no entanto, também se espera que chegue, em um momento mais propício, à São Paulo Companhia.

O que encontramos no palco é então um retrato da história de amor mais conhecida de todas, em uma versão original, criada para esses bailarinos e nesse momento – tanto da dança no Brasil, como da dança dentro dessa companhia. Coreograficamente, Di Palma mostra uma sensibilidade que descobre os corpos dos bailarinos. É interessante que ele já havia trabalhado com a companhia para a remontagem de 2011 de *Supernova* de Marco Goecke, de forma que tinha – já

previamente – alguma proximidade com a São Paulo e seus bailarinos, que pode ter sido um facilitador para sua criação.

Nessa escolha, vemos, tal qual a peça aprendiz de Shakespeare, uma obra aprendiz da companhia: não porque haja um senso de amadorismo (nem a peça nem a coreografia o tem), mas por serem novos experimentos, com os quais é necessário atenção e cuidado. Cuidado que se revela no grande aporte que tomou a obra, e todo o seu preparo em diversas áreas desenvolvido pela companhia. A boa recepção do público sugere o acerto das escolhas.

Ao dividir os dois atos da obra, o coreógrafo propôs um primeiro ato mais leve, e um segundo mais dramático. E, de fato, seu segundo ato rende mais. A concentração do enredo, a quantidade de conflitos e emoções oferecem mais material, tanto aos intérpretes como ao próprio coreógrafo, produzindo um conjunto denso e que prende a atenção. A leveza do primeiro ato, ao se misturar ao ralo conteúdo de enredo que lhe foi atribuído, deixa um pouco leve demais a cena. As difíceis primeiras duas cenas, a contextualização de Verona e a preparação para o Baile, acrescentam elementos que são fundamentais ao enredo da peça: o temperamento de algumas personagens e a criação de um momento onde Romeu e Julieta se encontrarão. Mas a dificuldade da dança narrativa de contar suas histórias sem o uso de palavras pesa sobre a plateia, que, mesmo a par das linhas gerais desse enredo, desconhece – frequentemente – as nuances da história.

Mas a dança tem suas formas particulares de comunicação. E é nas cenas de grande sentimento que a produção melhor se apresenta. Os duos do casal, a interpretação expressionista da Sra Capuleto após a morte de Teobaldo, e a graça caricatural da Ama (que em todas as montagens de Romeu e Julieta corre o risco de roubar a cena – e aqui não fica para trás), além da cena final, com as mortes do casal, são o que mais chamam a atenção, tanto em concepção como em realização.

Os aspectos técnicos do espetáculo têm seus altos e baixos. As máscaras, que no vídeo documental exibido pela companhia antes do espetáculo mostram todo o trabalho de uma grande especialista, quase somem com a iluminação do baile (salvo a máscara dourada da Sra Capuleto). Os figurinos, que nas fotos de divulgação mostram toda a leveza e encanto de seu trabalho, nas cenas em conjunto se misturam bastante, perdendo seu destaque e suas qualidades

únicas, diminuindo seu efeito. Também o cenário, que caracteriza a doçura e leveza do quarto de Julieta, e a rigidez da tumba da cena final, fica, em outros momentos, um pouco seco demais, sem muito do verão e da impulsividade de Verona, mais austero e imutável. O uso dos arcos para a ambientação e construção de uma terceira dimensionalidade em algumas cenas, no entanto, é um trabalho bastante interessante, assim como a ambientação da cela de Frei Lourenço – momento mais interessante da luz – consegue caracterizar o íntimo e o secreto, tanto do casamento dos amantes, como da solução tenebrosa de Julieta para sua morte fingida.

A coreografia construída é complexa, bem articulada e com alguns deslumbres em efeitos e movimentação que de fato agradam a plateia e contribuem para a característica visceral e apaixonante da história contada. Interessante a quantidade de giros presente, quase se articulando com as voltas e reviravoltas do enredo e com a inconstância das personagens – dificuldades da história que foram pequenas dificuldades para os intérpretes, talvez pelo exaustivo trabalho da temporada (assisti ao último dia das apresentações).

A São Paulo Companhia de Dança, desde sua criação, propõe a divulgação de obras caras ao repertório histórico da dança, em remontagens, paralelamente à produção de criações inéditas, apoiadas por grandes nomes da dança, e ao incentivo à produção nacional, que, em 2012 passou também a contar com o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros. Romeu e Julieta é um encaixe da segunda entre as propostas acima. No propósito de recolocar em questão um ballet narrativo, a Companhia importou diversas mentes criadoras. O coreógrafo tem a boa intenção, expressa no programa, de discutir a diversidade brasileira, mas não há muito dessa intenção que se identifique no trabalho em si. É claro, não é um assunto simples. Mas, enquanto intenção, é bastante reveladora da nossa necessidade de termos um Romeu e Julieta brasileiro. Mais ainda, de termos ballets narrativos brasileiros. Não que sejam a única (nem tampouco a melhor) opção da criação coreográfica, mas são uma opção que fica, há muito tempo e em muitos lugares, em segundo plano – sobretudo em São Paulo, cuja dança já nasce mais pendente ao moderno – e que com esse espetáculo, volta à tona, e passa a fazer parte da missão da São Paulo Companhia de Dança.

### 3.4. no Singular | Quasar Cia de Dança

**06/12/13** - <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/12/06/no-singular-quasar/>

*no Singular*, de Henrique Rodovalho, 23ª coreografia da Quasar Cia de Dança, fez parte da primeira Plataforma Internacional Estado da Dança, que mapeou, no Teatro Sérgio Cardoso, alguns expoentes da produção em dança do Brasil e do mundo. A convite da curadoria e com coprodução do evento, a Quasar desenvolveu um espetáculo original, que se articula com as questões de mundialização e contemporaneidade do evento, tanto quanto com as questões socialmente relevantes de comunicação em massa, hipertextualização da vida e virtualização da experiência do indivíduo no mundo.

Encerrando um ano em que o coreógrafo muito discutiu em entrevistas sobre a sua necessidade de rever as formas de comunicação que sua dança estabelece com o público, Rodovalho propôs uma forma de criação nova para a companhia, abrindo grande espaço para os bailarinos proporem os conteúdos coreográficos do espetáculo, que foi sendo moldado por ele, dentro de uma perspectiva de navegação na rede, que é sempre individualizada, orientada pelos conteúdos que chegam a cada pessoa, assim como pelas condições e contextos que cercam esses conteúdos, e pelos efeitos de cada personalidade frente a esses conteúdos. Visualmente, o próprio cenário da obra reflete esses conteúdos, com um fundo preto que vai sendo preenchido, em cena, por quadrados espelhados, criando a cada apresentação um cenário único, mesmo que seu princípio de criação seja mantido.

Ao discutir a possibilidade de que a especialização de sua dança – a característica popularmente reconhecida como pertencente ao criador de segmentação do movimento pelas partes do corpo, trabalhando a fragmentação da corporeidade da movimentação – tenha afetado muito profundamente a percepção possível da Quasar, de forma a criar um público especializado que já conhece e reconhece e entende os trabalhos, mas talvez diminuindo o espaço para o estabelecimento de novas formas de comunicação, com novas pessoas, Rodovalho vai atrás da ressignificação comunicativa, de questionar e verificar quais os caminhos que permitem que a dança se insira nesse mundo virtual e nessa forma de experiência cada vez mais predominante na vida cotidiana, abrindo os espaços e possibilidades de discussão da Quasar.

Grande elemento de sua proposta, a coreografia Passo-a-Passo foi gravada pelo coreógrafo, em vídeo, na sala de ensaio do Espaço Quasar. Nesse vídeo, Rodovalho e os bailarinos da companhia ensinam o público passo a passo dessa coreografia, avisando que durante o espetáculo o público será convidado ao palco para dançar junto da Quasar (#igualaquasar) essa coreografia. A recepção é grande e, maior ainda, é a possibilidade de aproximação entre públicos e artistas. Não se estabelece aí um caminho fácil que possa ser reutilizado ou reapropriado por outros trabalhos ou outros criadores, mas a resposta encontrada é original para a arte e funcional para o espetáculo, que discute, em vários níveis, as possibilidades de articulação do virtual na vida.

Referências às redes sociais, aos memes e chavões do dia-a-dia, e à cultura pop preenchem a obra, que tem uma grande quantidade de alterações na ambientação pela iluminação, criando espaços e lugares temporários que se adequam a seus conteúdos e logo depois somem, se apagando. Toda a experiência da navegação, do clicar, do abrir abas, dos conteúdos simultâneos, o redirecionamento do hiperlink – elementos tão caros às gerações mais novas e adeptas da tecnologia – são referenciados em formas artísticas nesse espetáculo, em grandes exemplos de criatividade, sem a necessidade de recorrer às estruturas já batidas e tentadas pela dança.

Essa nova proposta e nova realização sugerem o início de uma nova fase da companhia, uma cujo foco seja a comunicação com seus públicos. O que numa instância maior é uma discussão das próprias capacidades de comunicação da dança. Por outro lado, no que parece ser o mais interessante, esse novo projeto ainda está em sintonia com a Quasar como a reconhecemos, sendo uma continuidade de seus trabalhos, que foram desde sua fundação orientados para a transmissão e comunicação de conteúdos. Recuperando o espetáculo de 1998, *Divíduo*, marco do início dessa movimentação específica da Cia, e, portanto, início de sua segunda fase, podemos verificar que a questão apresentada naquele momento “o que você faz quando está sozinho?”, que parece estar presente em diversas obras da segunda fase da companhia, nesse ponto se reestrutura e se transforma em “o que fazemos com a nossa individualidade, estando todos conectados?”. No trabalho da Quasar, forma e conteúdo aparecem profundamente ligados e realizados em propostas e, mais importante, em cena.

*no Singular* pode apontar uma nova fase também por suas diferenças em movimentação. Se nos espetáculos anteriores – tomemos, por exemplo, *Só Tinha de Ser com Você*, original de 2005, mas que continua no repertório da companhia, e que tem uma de suas cenas referenciada em *no Singular* – o movimento característico era contínuo por estímulo, a partir do centro do corpo, com o trabalho (sobretudo no espetáculo mencionado) de preenchimento do espaço negativo formado pelos corpos dos bailarinos, em *no Singular* o movimento aparece vindo das extremidades, em posicionamentos refletidos, opostos, desdobrados em eixos que se replicam em diversos corpos. E mesmo essas novas características são postas em discussão, com algumas cenas que, como essa mencionada, vêm de outros espetáculos e são inseridas em novos contextos de apresentação.

A questão do contexto, alias, parece cara a essa proposta, o que se vê nos exemplos de cenas em repetição ao longo do espetáculo, no que aparenta ser um grande debate acerca do quanto muda num conteúdo quando ele é apresentado de uma forma diferente. Discussão essa que é propriamente o que se fala da companhia nesse seu momento: o que muda da Quasar quando ela se apresenta em novas formas? Em sua primeira ocasião de grande mudança, *Divíduo*, o que se viu foi a afirmação de um dos estilos mais autorais da dança brasileira. Nesse novo momento, supõe-se a continuidade, lado a lado com a mudança, o que, aliado à preocupação com seu público demonstrada pela companhia, indica uma permanência do caminho de acertos que têm sido as obras e a história, tão singulares, da Quasar Cia de Dança.

### **3.5. O Quebra Nozes (30 Anos) | Cisne Negro Cia de Dança**

**25/12/13** - <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/12/25/o-quebra-nozes-cisne-negro/>

Das muitas tradições que o ballet estabeleceu ao longo de sua história, uma das mais levadas a sério atualmente é o ballet natalino *O Quebra Nozes*, apresentado pela primeira vez em Dezembro de 1892, com música de Tchaikovsky e coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov. A sua tradição não se estabeleceu nesse momento: foi quase meio século depois que as remontagens de versões completas do ballet aproveitaram o clima mais empreendedor do final de ano, criando uma



sensação comercial, em números e quantidades que assustam por suas dimensões exageradas.

O *Quebra Nozes* é apresentado e refeito, remontado, adaptado e recoreografado por centenas de companhias no mundo, cada lugar estabelecendo as suas tradições de apresentação regular: todo ano chega o natal, e, na dança, sabemos que é a temporada porque há um *Quebra Nozes* sendo apresentado. Nos Estados Unidos, em 2011 foram contabilizadas 751 versões do ballet em pouco mais de 120 cidades. A versão que introduziu O *Quebra Nozes* à cultura estadunidense foi a de William Christensen para o San Francisco Ballet em 1944, e a companhia continua apresentando temporadas anuais de *Quebra Nozes*, apesar de não manter a primeira versão, sendo, então, talvez a versão mais tradicional, a de George Balanchine para o New York City Ballet, que é apresentada continuamente desde 1954. Na França, a versão de Rudolf Nureyev de 1985 continua sendo apresentada pelo Ballet de L'Opéra de Paris.

No Brasil, a tradição é mantida em dois principais locais. O primeiro, o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ainda apresenta a versão de Dalal Archal criada em 1981, porém não regularmente: nos 32 anos desde a estreia, foram apresentadas treze temporadas, em anos vários, atualmente em sequência desde 2010. O segundo – e maior – local de manutenção da tradição do *Quebra Nozes* é São Paulo, com a versão de 1983 da Cisne Negro Cia de Dança, apresentada ano após ano, desde então, e que completou 30 anos nessa temporada de 2013, apresentada entre 12 e 22 de Dezembro no Teatro Alfa. A empreitada é enorme. Não apenas pelos mais de 120 artistas envolvidos nesse espetáculo, mas, sobretudo, pela constância da manutenção da obra, sua incrível quantidade de récitas a cada temporada, e sua recepção pelo público e crítica – a segunda temporada do *Quebra* recebeu o APCA de Melhor Espetáculo de Dança, e a versão de 2012 recebeu o Prêmio Governador do Estado de Melhor Espetáculo de Dança.

A direção artística da versão de 2013 é assinada por Hulda e Danny Bittencourt, sem créditos de coreografia, o que atenta para um dos fenômenos mais relevantes ligados ao *Quebra* e aos Ballets de Repertório como um todo: a consideração da existência de um núcleo no espetáculo que o identifique como O *Quebra Nozes*, numa interpretação que muitas vezes ultrapassa as barreiras das personalidades dos criadores, passando a ser menos importante quem faz e quem

fez, e muito mais primordial aquilo que é feito, a transmissão dessa história, desse conteúdo, que entra, assim, para o domínio do popular, nas fronteiras da tradição (nesse caso não tradição oral, mas tradição) do corpo-a-corpo, daqueles que fizeram e continuam fazendo, transmitindo, aprendendo, retransmitindo, modificando e conservando essa obra.

Curioso que a tradição tenha se enraizado em São Paulo e na Cisne Negro. Curioso porque a Dança em São Paulo já foi fundada sob a égide do Moderno, e a Cisne é uma das companhias que trabalha nesse desdobramento – linhagem moderna e contemporânea da dança, como se observa pelo vasto e interessante repertório formado desde sua fundação, e que conta com numerosos criadores e criações relevantes da dança brasileira contemporânea, além desse caso *sui generis* de manutenção de um clássico.

A companhia contrata diversos bailarinos para formar o elenco do *Quebra Nozes*, para além dos bailarinos regulares da própria Cisne, e traz convidados de renome internacional para os papéis principais. Esse ano, as tradições carioca e paulistana se misturaram, com a convidada Márcia Jaqueline, 1ª Bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, interpretando a fada açucarada na primeira metade da temporada. Esse empréstimo e adicional de elenco parecem imprescindíveis para a concretização do *Quebra*, não apenas pela demanda numérica do espetáculo frente ao elenco da Cisne, mas pela questão da especialização. Ao notar a formação e a dedicação ao Contemporâneo da Cia, aumenta-se o desafio da montagem anual do *Quebra*. Esses adicionais são formas de balancear aquilo que está pronto nos bailarinos da Cisne, com a inclusão de corpos que possam ter sido mais especificamente dedicados à formação e treino em balé clássico.

O que mais agrada, criticamente, na obra é a questão de seus indivíduos. Ao olhar a ficha técnica e elenco, vemos o predomínio absoluto de brasileiros, mesmo que haja convidados estrangeiros. E é nesse ponto que a Cisne e a tradição do seu *Quebra* se articulam com São Paulo e a tradição paulistana da criação, produção e descoberta de uma dança que seja sua, e que, nesse espetáculo, ultrapassa os limites do moderno e contemporâneo, mostrando que São Paulo também pode fazer dança clássica e pode fazê-lo com propriedade. Certamente, ajuda a escolha dessa obra, que se liga a outra tradição – tal qual o clássico – importada para o Brasil (o natal), mas – tal qual o clássico – bem recebida, bem

aceita e bem enraizada entre os brasileiros, como demonstra o grande sucesso dos 30 anos de *Quebra Nozes* da Cisne Negro.

### **3.6. 39155 Mutações | Luis Arrieta**

**17/01/14** - <http://daquartaparede.wordpress.com/2014/01/17/39155-mutacoes-luis-arrieta>

Luis Arrieta comemora 40 anos de carreira com as apresentações de 39155 Mutações na Funarte, em São Paulo. O espetáculo trabalha com a referência à reconhecida *A Morte do Cisne*, coreografada pela primeira vez por Fokine para Pavlova, em 1905, e retoma um trabalho anterior de Arrieta, também inspirado nesse original. O novo cisne de Arrieta está colocado num ambiente anatomicamente inserido na sala Renné Gumiel da Funarte, sendo a cena um quadrado branco, envolto por um quadrado vermelho cujo linóleo continua para além do quadrado, seguindo os traços de seu contorno para toda a parede e até o teto do espaço.

Presentes na cena, nos cantos do quadrado branco central, dois músicos trabalham a trilha sonora, uma exploração sobre o tema do Cisne do Carnaval dos Animais de Camille Saint Saëns. A ambientação, que explora vastamente efeitos de iluminação, e deixou toda a sala envolta por uma fumaça, constrói uma associação tanto ao retrato tradicional do Lago dos Cisnes e sua névoa, como a um ambiente oculto, que guarda segredos e possibilidades sobre seus habitantes, nesse caso, o cisne em mutação de Arrieta.

A exploração musical trabalha em dois eixos diferentes, um deles partindo mais perceptivelmente do tema do Cisne, numa desconstrução que se mostra bastante interessante para a alimentação da reflexão das mutações propostas; o outro eixo trata mais de uma exploração sonora, ambientação por ruídos, realizada ao vivo com uma grande quantidade de instrumentos e aparelhos, que, em certos momentos, roubam a atenção da micromovimentação proposta por Arrieta.

A plateia é colocada ao longo das quatro arestas do quadrado vermelho, rompendo-se a noção de um palco tradicional, como se o público estivesse adentrando um território, e a proximidade da execução, junto do direcionamento intensificado para a plateia, coloca cada espectador na posição de cúmplice daquilo que é assistido. Arrieta recupera grande parte da movimentação que apresentara em

seu duo anterior, Cisnes, de 1990, porém, sem a figura da bailarina que contracenava com ele naquela coreografia, ele se torna figura central da peça, e a indagação proposta ultrapassa os questionamentos sobre as mutações do cisne, para se associar ao criador e questionar, nesses seus 40 anos de carreira, as suas mutações.

Se o Cisne de 1990 apresentava Apollo e a consagração do cisne ao deus, em seu canto de morte, as novas Mutações exploram possibilidades de reconstrução que podem ser atribuídas a esse sacramento. Ficando apenas Arrieta em cena, passa a ser questionável a variação deus-cisne desse papel, anteriormente duplo, agora solo, e que, no entanto, se articula num diálogo em suspenso com os dois músicos em cena.

Arrieta volta ao cisne e à metáfora do fim, da morte, para a celebração de seus 40 anos de carreira, como num ciclo de fim e recomeço. Retoma um conteúdo que já havia trabalhado, e morre em cena com ele, para nascer outro, na mutação seguinte, na apresentação seguinte, no espetáculo seguinte, mostrando uma nova face, do cisne-personagem, e do coreógrafo-criador, dentro de suas tantas mutações, que há 40 anos alimentam a Dança.

### **3.7. Abrupto. | Balé da Cidade de São Paulo**

**31/01/14** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/01/31/abrupto-bcsp/>

O Balé da Cidade de São Paulo começa 2014 com uma temporada no Theatro Municipal, num *triple bill* com Cantares, de Oscar Araiz, Abrupto., de Alex Soares, e Cantata, de Mario Bigonzetti. Nenhum dos três era uma estreia de criação nova. Cantares entrou para a companhia em 1984, mas foi criado dois anos antes para o Ballet du Grand Théâtre de Genève. Cantata, apesar de estar estreando pela companhia nesta temporada, foi criado em 2001 para o Ballet Gulbenkian. E Abrupto. fez parte das estreias de 2013, na temporada que, ao longo do ano, celebrou o aniversário de 45 anos do Balé da Cidade com a remontagem de obras históricas, dentre as quais, Cantares, e com a produção de novas obras, entre elas, Abrupto..

Pela resposta da plateia é perceptível o apreço ao presente programa, interessante de se apresentar em meio às comemorações do aniversário da cidade

de São Paulo, com toda a sua referência estrangeira de Cantares e Cantata, porém mais interessante ainda com a presença de Abrupto. entre as obras. Em um ano de grandes estreias, como foi 2013, Abrupto. se destaca pela qualidade do trabalho sugerido e desenvolvido.

A proposta do coreógrafo, a discussão da catarse, da ação impulsiva e dos estados em que ela resulta, cria uma coreografia instável – no sentido do caráter brusco e arriscado da movimentação, quase perigosa. Já ai, uma grande exploração do tema: o impulsivo criando a situação de risco – um passo a mais e seria queda, força a menos e seria acidente.

Com a divisão estrutural básica em dois núcleos, centrados na música trabalhada, a coreografia se desenvolve em alterações de combinações, pequenos grupos e duos, apresentando mais e mais formas e combinações poéticas criativas. A originalidade do criador, não particularmente na escolha do tema, mas na abordagem dele e na sua transformação em espetáculo, preenchem um espaço cênico de conteúdos sensíveis que chegam à plateia apelando às sensações primárias e reações corporais ao risco, à tentativa, à impulsividade, ao abrupto.

A sensibilidade de Alex Soares reverbera nos corpos dos bailarinos, que também colaboraram para a criação da coreografia. Talvez seja esse o lugar de origem da proximidade sentida entre o público e o espetáculo: a proximidade entre os bailarinos e a coreografia. Entregues ao abrupto que chega de diversas direções, os bailarinos são tomados pelo energético dos movimentos que alternam entre o dispersivo e o concentrado, o direcional e abrangente.

Ao final do espetáculo, se antes havia a pergunta quanto a o que acontece após a catarse, encontramos uma resposta que, no entanto, não vem exatamente esclarecer, mas mostrar que não há como dizer o que virá depois. Só arriscando pra saber. Depois dessa atitude abrupta, perdemos o controle. Abrimos o espaço para o outro e sua influência, e soltamos as rédeas, às vezes sendo arremessados, às vezes despencando, às vezes continuando, andando, seguindo. Depois de certas tempestades, mesmo a calmaria tem o fluxo do mar revolto.

Que Alex Soares seja o único coreógrafo brasileiro do programa, e, mais ainda, tenha dançado com o Balé da Cidade, e tenha coreografado tanto para o workshop de novos coreógrafos, como para a companhia principal (Wii Previsto, de 2009), só vem reafirmar a importância do investimento em talentos nossos. O

trabalho que o Balé da Cidade desenvolve há anos abrindo espaço para a descoberta desse tipo de talento mostra que deveríamos estar investindo não só no levantamento desses indivíduos, como na continuidade de sua formação e preparação para o preenchimento de funções como a do coreógrafo.

Nesse programa, Alex rouba a noite e os aplausos. Por cima de outra estreia, e mesmo por cima de uma coreografia histórica como Cantares, que um coreógrafo brasileiro fique como o comentário da noite é algo que tem um gosto especial. Um gosto de que não é necessário preferir as companhias e coreografias estrangeiras. Um gosto de que o investimento na Dança Brasileira, mesmo podendo melhorar em muitos níveis e quantidades, tem resultados positivos, deslumbrantes, e que podem ser colocados ao lado de grandes criadores do mundo todo.

Abrupto. compete com a sensibilidade dos melhores espetáculos apresentados por aqui em muito tempo. Se destaca firmemente entre as melhores criações brasileiras de 2013, e aponta um futuro brilhante, e delicioso, para aqueles que se sentam na plateia, e também para seu coreógrafo, para o Balé da Cidade, e para a nossa dança, como um todo.

Se o momento parece de dúvida, e os novos talentos permanecem há tempo demais nas rebarbas das grandes companhias, em divisões específicas, frequentemente menores, de uma vez, abruptamente, somos levados a considerar outros caminhos. Certos apenas da dúvida de seus resultados. Catártico, Abrupto. é um reflexo da nossa produção e incentivos atuais. Vira o jogo. Questiona em sua estética, dentro de sua criação, e vem daí o seu maior valor. Mas vai além. Além do espetáculo e além do palco. Muda percepções e deslumbra, num único movimento, assim tão abrupto(.).

### **3.8. Nossos Sapatos | Mercearia de Ideias**

**22/04/14** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/04/22/nossos-sapatos-mercearia-de-ideias/>

Sapatos não são objetos estranhos à cena. Dois dos maiores exemplos na história dos nossos palcos foram *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, e *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, que exploram, cada um a sua maneira, não apenas o objeto enquanto tema, mas as capacidades de representação e

referência das artes da cena. Na peça de Plínio Marcos, o calçado é uma metáfora da possibilidade de vida, ele identifica uma imagem social que se faz do indivíduo a partir de como ele se apresenta; enquanto na peça de Nelson Rodrigues, o sapato é uma metonímia de uma personagem, substitui a existência dela, quando colocado em cena junto das demais. Esses dois modos, metáfora e metonímia, tão populares na construção do jogo de representação cênico, se articulam coreograficamente no trabalho que Luiz Fernando Bongiovanni coreografa e dirige com a Mercearia de Ideia, *Nossos Sapatos*.

A obra se apresenta e se revela a partir dos pés. De um foco no chão, vemos alguém descalçando seus sapatos. Criação de um espaço negativo: onde havia alguém, permanece só seu rastro. Rastro como lembrança e sapatos, a obra se apresenta e se revela a partir da ausência. Processo consciente dos intérpretes-criadores, que se inspiraram no livro *Sobre a Morte e o Morrer*, de Elisabeth Kübler-Ross para trabalhar o tema (quase lugar-comum), das cinco fases do luto. O risco dos lugares-comuns em arte são os clichês e as frases prontas. Em Dança Contemporânea, em que tanto se cobra de inovação, de originalidade, constantemente esperamos dos artistas e de seus trabalhos, consciente ou inconscientemente, o inédito, o único. A resposta da Mercearia de Ideias para a construção de sua singularidade nesse espetáculo vem do próprio projeto do grupo, que parte não apenas da pesquisa e construção da referência, nesse caso baseada numa literatura de apoio, mas também na pesquisa e construção de seu material cênico, baseado em seus intérpretes e nas possibilidades e sugestões de seus corpos e suas histórias para a realização da obra. Tema difícil de corporificar, a ausência. A falta é, em si, um sem-corpo, um não-estar presente. Como colocar no palco o ausente, aquilo que não está (não pode estar) ali? *Nossos Sapatos* lida preferencialmente com uma ausência tangível em dança: o não estar *mais*. A falta daquilo que já esteve, a ausência do que antes era companhia.

Na busca por sua tradução dessa sensação, a companhia usa, como recurso, também da palavra. A obra para para vermos e ouvirmos relatos de algumas senhoras. Contam como conheceram seus maridos, casos da vida a dois, e como eles morreram. Não falam de tristeza, mas falam da falta, tal qual a coreografia. Falam daquilo que nem sempre está presente. Antes e depois dessa interrupção, a coreografia também apresenta, a seus modos, em sua linguagem, o

tema companhia e falta, num trabalho bastante investido na relação dos corpos individualmente e em conjunto, e nos trabalhos de duos e trios com bailarinos que se ausentam.

A tentativa de garantir a mensagem faz o grupo reforçar, espetacularmente, diversas formas de construção e apresentação do assunto. Não apenas a movimentação, mas também o vídeo projetado, o jogo de luz de Lígia Chaim, que apresenta o palco predominantemente na penumbra, mas o revela (em partes e às vezes) refletindo, na apreensão que temos da cena, a transitoriedade das situações retratadas; e também em toda a concepção visual da cena que tem não apenas uma grande quantidade de pares de sapatos construindo e alterando a cenografia do palco. Espelhos também são usados como elementos cênicos, numa cena de grande associação entre os componentes visuais da obra, na qual bailarinos seguram espelhos que refletem a luz da cena sobre uma bailarina dançando sozinha, numa iluminação ímpar que cria uma aura particular nesse solo, um momento particular de solidão.

Momento particular no sentido de privado, mas também no sentido de pontual. Muito mais do que reportar à solidão que sente aquele que fica, essa cena parece se ligar à figura que parte, presa nessa matéria mista, aquosa e duvidável que a iluminação refletida pelos espelhos cria. Interessante atenção do desenvolvimento da obra, que não escorrega em seu assunto, mesmo ele sendo, de fato, escorregadio. A abstração da ausência é de difícil representação. Como tema, a falta é apresentada – majoritariamente nesse espetáculo – pelos que ficam, não pelos que vão. Os que vão têm suas formas de associação: metáforas e metonímias grudadas nos diversos sapatos, que saem dos pés dos bailarinos tais quais os maridos falecidos saíram das vidas das senhoras no depoimento audiovisual: de repente. E os sapatos são explorados como objetos de cena por diversas outras vezes e formas, não só na manipulação mais esperada de calçar e removê-los dos pés, mas também em jogos e construções, sendo arremessados, procurados, usados para delimitar o caminho sobre o qual uma bailarina se movimenta, só pisando em sapatos; um constante jogo de separar (e às vezes juntar) os pares em que frequentemente algum (alguém) sobra, desparcerado. “Alguém sempre fica sozinho”, uma das senhoras do vídeo já nos adverte.



A realização do tema proposto pela Merceria depende, sobretudo, do trabalho que seja feito desse lugar-comum de partida, sem que ele se torne um lugar-comum artístico / coreográfico. Nesse intento, os sapatos têm a contribuir bastante com a obra. Em si, são elemento quase cômico, distantes do sóbrio por serem tão mundanos, comuns. Mas é ao trazer essa característica desprestigiada do cotidiano do sentimento da falta, que Bongiovanni consegue estruturar um ponto de vista particular, seu e de seus bailarinos – mas também daquelas senhoras a cujas histórias assistimos – que ultrapassa o lugar comum para ser sincero. Sentimental, dentro do próprio viés que elege, mas que discute, pela cena, pelos sapatos da cena, as faltas que também sentimos na plateia, que também vemos em nossos sapatos.

### **3.9. Le Palais de Cristal | Ballet de L'Opéra de Paris**

**11/06/14** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/06/11/le-palais-de-cristal-opera-de-paris>

*O Palácio de Cristal* de George Balanchine, retomado recentemente numa nova produção do Ballet da Ópera de Paris, foi originalmente criado em 1947 durante uma das temporadas do coreógrafo como professor convidado da companhia. A obra seria bastante alterada por ele mesmo com o passar do tempo, sendo eventualmente transformada na mais conhecida (e mais dançada) *Symphony in C*, do New York City Ballet.

Em 2014, ao decidir apresentar uma nova produção da versão original, e não da última versão da obra, o Ballet da Ópera traz à tona uma discussão há muito tempo cara à companhia, profundamente relevante para o momento que a mesma vive, de transição entre a direção de Brigitte Lefèvre (que, iniciada em 1995, chega ao fim em agosto desse ano, com o final da temporada 2013/2014) e a nova direção, sob o comando de Benjamin Millepied.

A direção de Lefèvre foi questionada desde muito cedo sobre a quantidade de remontagens que figuram em suas temporadas, elemento que ela própria diversas vezes articulou como parte da característica da companhia – e preservação de sua história e de suas obras. Nesse caso em especial, cria-se uma exclusividade: ainda que outras companhias dancem a *Symphony in C*, só o Ballet

da Ópera de Paris dança *Le Palais de Cristal*. Surge então uma discutível responsabilidade histórica, quase museológica, de cuidado e manutenção dessa obra.

Discutível porque, sobretudo, ainda que o discurso da manutenção seja intenso, a obra foi apresentada nessa temporada numa nova produção, que mantém os cenários neutros tão caros a Balanchine, mas investe na recriação dos pesados figurinos coloridos, nesse caso com o convite e adição de outro grande nome para o programa do espetáculo, com as criações que Christian Lacroix propôs para a produção. Mais ainda, mesmo a obra tendo sido criada na Ópera e para a Ópera, essa produção foi supervisionada e permitida pela Balanchine Trust, a responsável pela verificação da característica do estilo Balanchine em todas as produções de criações do coreógrafo.

Surge aqui um impasse que tem sido refletido há muito na história dessa companhia e que marca uma questão chave da manutenção de obras das artes vivas: ao propor a importância de manter uma obra em repertório, preservá-la como objeto histórico relevante dessa forma artística, o quanto de intervenção pode ser colocado sobre ela antes que ela se desfigure?

O próprio Balanchine, ao falar de remontagens do repertório clássico, advogava que as obras deveriam ser recriadas, segundo a realidade de seu tempo, garantindo, não a preservação intocada de um original, mas o seu objetivo e propósito comunicativo. Sob essa luz, para uma obra continuar comunicando, ela pode precisar de mudanças.

Seria improdutivo discutir nessa nova produção o quanto das mudanças era necessário e o quanto era desejado. Quanto eram novas propostas que foram coladas ao conjunto antigo e o quanto eram características intocáveis da obra. Porém, essa noção complexa e idealizada da existência de elementos que não podem ser alterados – e mais ainda, da possibilidade de se remontar uma obra mantendo algo de sua versão anterior intocado – está no centro dos trabalhos de Balanchine. Toda a instituição e o estabelecimento dessa ideia da característica autoral de seu trabalho, permanentemente sob esse esforço de manutenção através das instâncias que sancionam as produções de suas obras, são ponto fundamental da discussão de Balanchine. E também ponto fundamental da discussão do Balé da Ópera.

Aqui, O Palácio de Cristal aparece como ponto de convergência entre Balanchine e a Ópera. Não só pelo dado simples do trabalho do criador com a companhia, mas pelas questões subjacentes aos propósitos criadores e estilísticos dele, e às propostas de articulação entre inovação e manutenção da companhia. Discutir o lugar dessa coreografia no repertório dessa companhia, numa temporada neste ano, sob esta direção que está findando, é, de muitas formas, discutir a nossa relação contemporânea com a manutenção de obras coreográficas.

De um lado, existe um desejo, quase fetichístico, de preservação: estamos representando, 60 e poucos anos depois, esta obra, para um público que agora poderá ter contato de verdade com ela (de verdade no sentido espetacular, para além dos possíveis registros e referências a ela deixados). E sob esse aspecto, uma crítica à obra se apresentaria a partir de um estudo quase arqueológico do ballet. Seria imprescindível discutir a relevância histórica da obra, sua ligação direta com a construção do que Balanchine propunha ser o Estilo Americano e seu momento de criação: estamos em 1947 às vésperas do batizado do New York City Ballet, companhia que ficou para a história como o legado de Balanchine, e que apresentaria em sua primeira temporada sob este nome a nova versão dessa obra. Tratamos aqui, então, de um Balanchine às vésperas desse grande marco de sua carreira – o sucesso, enfim, de uma companhia sua estadunidense.

Montar neste momento *Sinfonia em C* seria montar a obra tal qual ela chegara ao NYCB, com toda a importância que pode aí ser atribuída. Montar *O Palácio de Cristal* parece uma forma do Ballet da Ópera lembrar desse momento anterior, Balanchine antes do NYCB, fixando a obra no momento de sua estreia, deixando de lado as muitas alterações pelas quais passou ao longo do tempo, tanto em Paris como em Nova Iorque.

O mais curioso dessa seleção é que sua proposta, totalmente ligada ao perfil da Ópera de Paris – que sempre preteriu as versões *da casa* a outras versões, mesmo que reformadas, das obras – revela o preterir Paris a Nova Iorque. Essa oposição dos locais e de suas companhias, aqui discutida em Balanchine, é bastante pertinente ao momento do Ballet da Ópera, cuja troca de diretores está articulando também uma troca de linhagens: pela primeira vez a companhia vai ser dirigida por um bailarino formado por outra escola/companhia. O caso, que tem recebido bastante atenção da mídia e não tão poucas críticas (no sentido mais

negativo da palavra), curiosamente é precisamente que o novo diretor foi formado pelo NYCB. Esse programa mescla passado e futuro não só pelas múltiplas associações do *Palácio de Cristal*, mas também pela segunda obra que é apresentada com ele na noite, precisamente uma criação do futuro diretor da companhia, Benjamin Millepied, Daphnis e Chloé.

Assim, enquanto de um lado víamos o desejo fetichístico da manutenção, por outro lado é perceptível que ele esteve o tempo todo acompanhado pelo objetivo – quase programático – de modernização. A questão da modernização da Ópera pode ser apontada historicamente como a grande tensão que se coloca junto da proposta de manutenção: conservar ou modernizar foram constantemente o impasse e o impulso criativo, assim como uma das questões mais relevantes para as discussões e avaliações críticas de sua produção.

Esse impasse se mostra constantemente também nas obras de Balanchine, que ao longo de sua carreira trabalhou entre o estilo clássico e sua modernização. Nesse sentido, *O Palácio de Cristal* poderia ser apontado emblematicamente no repertório de Balanchine, indicando simultaneamente passado e futuro: nos termos do clássico – como antigo – e de sua modernização, mas também dentro de suas produções, ao passo em que se associa a algumas características de seus trabalhos mais iniciais, anteriores a ida para os EUA ao mesmo tempo em que se relaciona a trabalhos de sua maturidade.

Nesse sentido, a escolha de *Le Palais de Cristal* para um dos últimos programas da última temporada dirigida por Brigitte Lefèvre parece um acerto não puramente estético – não se trata aí de uma questão do quanto o estilo de Balanchine pode ser referencial em sua carreira ou dentro dessa companhia – mas sim um acerto histórico – historiográfico – que reflete o estilo do Ballet da Ópera de Paris, bem como o estilo da direção de Lefèvre, focando em apresentar novos conteúdos, mostrar onde a dança pode ir, mas mantendo a apresentação de grandes exemplos do repertório, que mostram – desde há muito tempo, e continuam mostrando até hoje – os caminhos por onde a dança já passou.

### 3.10. onqotô | Grupo Corpo

19/08/14 - <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/08/19/onqoto-grupo-corpo/>

No princípio havia o caos. Sistemático e sistêmico, o caos do *Corpo* é simétrico quando sobe a cortina de *Onqotô*. A metáfora visual é de partículas soltas num buraco negro, universo recortado - infinito de possibilidades - em que se transforma o palco. Aos poucos, a coreografia de Pederneiras passa a entremear simétrico e caótico, dentro de uma forte musicalidade percutida também nos pés, transpassada nos corpos em cena. Movimento e fluxo, ruptura e padronização: *Onqotô* se constrói desde a primeira cena através de metáforas da criação, não num sentido religioso, mas num sentido cosmogônico. As partículas que se chocam, uma molécula que diz sim à outra.

A obra, estreada em 2005 na comemoração dos 30 anos do *Grupo Corpo*, guarda ainda seu lugar de destaque na produção nacional, e fez parte da Temporada de Dança 2014 do Teatro Alfa num programa junto de *Triz*, estreado em 2013. Criação afinada no acervo de uma companhia que, dentro de um histórico notável de realizações, mantém esse marco como um auge insuperado. Vêm outras obras, outras tantas são revisitadas, e *Onqotô* continua, quase uma década depois, com o impacto cru e o apelo estético de uma produção que tem seu tempo, tem sua história, mas poderia ser mantida em repertório, reapresentada continuamente como estandarte das possibilidades da dança do grupo.

Visceral, a exploração do tema da criação centra o homem e o corpo em sua experiência deslumbrada do universo. Não há uma linearidade, mas há uma impressão cíclica. Fertilidade, sexo, nascimento, morte, paixões. A indagação proposta não é a de uma história, mas a de pulsões: o que move o universo. E aí, mais uma vez, aparece a discussão do indivíduo-corpo, bicho da terra, tão pequeno frente à imensidão que encontra. Essa solução carrega o acerto da equipe, que consegue colocar em diálogo a proposta temática e a proposta coreográfica. A exploração da movimentação, estilizada já no trabalho de Pederneiras, contribui para dar um sotaque à discussão.

A questão do sotaque, do regionalismo, também pode ser pontuada como relevante na trajetória do *Corpo* - com a pesquisa do contratempo brasileiro, das movimentações de manifestações da cultura corporal e da dança do Brasil, além do trabalho do coreógrafo com os eixos do corpo, que há muito são apontados como características da movimentação de Pederneiras - e nesse espetáculo, é retomada desde a origem do título que sugere um dialeto, o *mineirês* - a aglutinação de “onde

é que eu estou” em *onqotô*. Essa familiaridade (do termo, quase que falado à mesa) aproxima espectadores e obra: somos colocados nessa situação de intimidade com o que é apresentado e, novamente, o universo e a criação apresentadas pelo *Corpo* chamam o indivíduo à participação.

Porém, a atenção ao indivíduo - tanto no tema como na mencionada questão da participação - não vem carregada de um subtexto de pessoalidade. Pelo contrário, aqui, colocar em cena o indivíduo/humano é destacar a importância do coletivo, da experiência comum. Nesse esquema, visualmente os figurinos colaboram para massificar o conjunto, diminuir diferenças entre os bailarinos, o que se junta à proposta cenográfica, que encerra o fundo palco em faixas pretas, que cercam o espaço da cena e determinam a interação dos bailarinos com o dentro e o fora. A iluminação trabalha em eixos alternados, em momentos colocando sob uma fonte geral a visão que podemos ter da cena, e em outros direcionando pontualmente a visão do público para um ou outro bailarino.

Na soma, tudo insiste na crueza: o palco como uma cena quase nua, a iluminação diversas vezes no impessoal, o figurino que destaca sobretudo as formas dos corpos, os músculos, e inclui o nú de *tão pequeno*. Esse vazio contrasta com o preenchimento coreográfico e musical. A trilha sonora de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, que conta com versões musicadas de poemas de Camões e Gregório de Matos e com uma referência a Nelson Rodrigues sobre uma partida de futebol (“*começada quarenta minutos antes do nada*”), discute aspectos que fixam liricamente, a experiência humana como centro da compreensão do Universo, a partir de sua perplexidade frente a ele.

É uma questão de tamanho. O tanto do Universo e o tão pouco de cada um. As potências humanas, as pulsões que dão continuidade e movimentam a criação. Contagante não por ser associativa - a movimentação aqui trabalha muito pouco no mimético, no referencial - mas por ser construída no vigor das possibilidades, e do que parecem impossibilidades do corpo, até serem realizadas pelos bailarinos. Ação e inação são colocadas em cheque, das pontas dos pés à cabeça, passando, sobretudo, pela bacia.

Em 2005 *Onqotô* comemorou o aniversário do *Corpo* com aquilo que o *Corpo* tem de melhor: interação artística. Em 2014, quase uma década depois, o peso das muitas mãos que constroem essas criações e que dão forma e

continuidade à companhia, ainda aparece como uma das realizações mais acertadas do grupo. Os elementos da obra se complementam, raras vezes se chocam, mostram uma unidade dentro do caos criativo, semelhante à unidade dentro do caos da criação: forma e tema se completam. Continuam provocando, encantando e questionando.

Frente ao infindo, costas contra o planeta, o pesar do mundo sobre si mesmo, um fraco humano assiste ao desvelado lado, lotado de pulsão demais: um eco sem fim contra um bicho da terra tão pequeno. Onqotô? Quemqosô? Ponqovô? É só isso?

- e precisaria de mais?

### 3.11. Desh | Akram Khan

20/10/14 - <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/10/20/desh-akram-khan/>

O limite entre memória e invenção é testado por Akram Khan em *Desh*, solo de 2011 do bailarino e coreógrafo inglês, que discute a aproximação (e seu afastamento) de Bangladesh, terra natal de seus pais, ameaçada atualmente pela submersão, com o aumento do nível das águas do mar. Em cena, essa pátria - o título da obra, *Desh*, também significa *pátria* em bengali - é buscada pelo coreógrafo a partir de um processo de construção de memórias. Construção, pois não se baseia estritamente em fatos ocorridos, contando com a invenção de personagens e de situações para apresentar, através da cena, lembranças possíveis, que são articuladas em torno do pouco tempo que resta a Bangladesh, ao pai fictício (a personagem-pai) de Khan na obra, sua sobrinha fictícia e a sua própria pessoa ficcionalizada, entregue em cena num trabalho íntimo, através do qual o público tem um vislumbre de algumas construções afetivas - reais e inventadas - do criador.

Khan, que declara ter sempre se afastado de Bangladesh (fisicamente e, também, psicologicamente, enquanto identidade), ao ser deparado com a possibilidade de inexistência desse lugar - Bangladesh seria um dos primeiros países a ser engolfado pelo aumento do nível do mar - cria uma obra que apresenta uma saga inserida na jornada Europa - Ásia, onde se constrói a identidade do coreógrafo e intérprete: uma antologia identitária projetada para a interpretação solo, mas que conta com uma grande quantidade de colaboradores.

A equipe multipremiada reunida para o desenvolvimento de *Desh* conta com um grande apoio de produção, que elabora histórias, projeções, iluminações, cenários, animações que interagem com o bailarino, vozes, dramaturgias e um amplo processo de sonorização que permite colocar o público nesse espaço de entre: vemos as histórias em um meio do caminho que é ao mesmo tempo as terras e pátrias de Khan (e de tantos outros indivíduos), suas memórias e sua mente. A cena se desenvolve num espaço metafórico que constrói um lugar-identidade a ser buscado, questionado a partir do acesso que é oferecido aos diversos elementos cênicos, que convergem a uma ideia de resgate.

Em uma das cenas, quando o palco é engolfado por faixas que descem, verticais, presas às varas do teatro, temos Khan também pendurado e balançando entre elas, em uma imagem que ilustra bem a referência da história retratada como pregada no corpo e no mar, que espalha, mistura, e unifica a confusa identidade discutida pelo criador. Narrativamente, os contos das lembranças são misturados aos contos da tradição, que o bailarino apresenta a uma personagem presente apenas pela voz e pela representação que o corpo do solista dela nos dá.

Visualmente, há um amparo de uma quantidade grande de aparatos, estruturas e projeções - narrativas visuais interativas com as quais Khan dança para contar a história de *Desh. História*, porque existe algo iminentemente narrativo na obra, ainda que não haja uma linearidade, ou mesmo um enredo, em seu sentido estrito. Tampouco existem, estritamente, noções de *verdade* entre aquilo que é retratado - a biografia se carrega de invenção para mostrar não precisamente aquilo que é, os fatos que foram e que são, mas aquilo que a mente é capaz de fazer com os fatos.

Do diálogo no início da obra já é perceptível a pessoa perdida, o Akram-personagem confuso entre onde está e onde deveria estar; confuso, nos diálogos com o pai-personagem, entre aquilo com o que ele próprio se identifica e aquilo que é a sua herança cultural; confuso, nos diálogos com a sobrinha-personagem, entre aquilo que é a sua realidade, aquilo que é apreendido pela menina, e aquilo que está a contar a ela. São muitos os níveis da mente que se articulam nesse obra, assim como são muitas as construções visuais, sonoras e narrativas, que se encaixam em procedimentos de colagem, mais do que de sequências amarradas: nesse trabalho, a unidade é o indivíduo, o *um* em cena e sua movimentação.



A movimentação de Khan - ao longo de suas obras - é um ponto interessante para a discussão da identidade, que aparece em *Desh*. Enquanto o coreógrafo declaradamente se posiciona como alguém que fugiu de se entender como fazendo parte desse universo (o pesquisado para essa obra), a sua movimentação particular há muito é elogiada pontualmente pelas referências dessa mesma identidade da qual ele se afastou, transpassada no corpo pelas raízes do Kathak indiano, mescladas ao seu treinamento moderno inglês.

Porém, essa aparente cisão só vem aumentar o entendimento proposto por *Desh*, a existência dessa tradição manifesta no indivíduo e que compõe a sua história (real e fictícia, factual e imaginada, presencial e psicológica, individual e coletiva, tradicional e pessoal), consciente e inconscientemente. Ameaçado pelo levante das águas, Bangladesh cobra de Khan que seja lembrado, que seja descoberto e reconhecido, antes de estar submerso - tal qual o próprio coreógrafo está submerso em outra(s) cultura(s). Uma ideia de lugar, a pátria - *Desh* - responde ao chamado.

### **3.12. Gnawa | São Paulo Companhia de Dança**

**18/11/14** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2014/11/18/gnawa-spcd/>

De retorno ao Teatro Sérgio Cardoso para a temporada de Novembro, a São Paulo Companhia de Dança apresentou no primeiro de seus quatro programas desse mês um recorte de seu repertório que conta com a estréia paulistana de *The Seasons* de Édouard Lock, e a reapresentação de duas outras obras da companhia: a recente *Peekaboo*, criada por Marco Goecke para a SPCD em 2013, e *Gnawa*, remontagem de 2009 da obra original de 2005 de Nacho Duato para a Compañía Nacional de Danza da Espanha.

Talvez a mais popular da SPCD, *Gnawa* é a obra mais antiga da companhia ainda em repertório (com os segundos lugares ficando para obras bem mais distantes, de 2012) e continua contagiando o público e recebendo considerável atenção e apreço, não perdendo em qualidade com o tempo e as alterações de elenco que por ela passam.

Curiosa essa durabilidade de uma obra, sobretudo num conjunto de coreografias que guardam uma vida útil de em média 3 anos, como se observa no

repertório da SPCD. Talvez a proximidade que a mantém viva e bem seja a da movimentação proposta por Duato e de elementos da cultura corporal brasileira, ambas as intâncias apresentando alguns aspectos de matrizes africanas.

O tema, de característica ritual, desenvolve sobre os quatro elementos, sendo esses perceptíveis tanto em movimentação como em sonoridades e visualidades. A alteração da participação de um casal oposto a um grupo na dança ajuda na criação de ambientes de exploração variada, que conseguem trabalhar desde o fluido até o brusco. Os bailarinos percussionam a terra, nadam, planam. Existe algo que parece demandar a movimentação: uma devoção da dança e dos dançantes a algo maior, que reforça o aspecto religioso da obra - religioso no sentido do religare, da conexão com algo que é maior, místico.

O caráter das danças rituais, em que todos os presentes fazem parte do fenômeno, é estendido em Gnawa: não testemunhamos um evento - enquanto o vemos nos tornamos parte integrante dele. Há algo de quase sacrificial, mas que não se arma em um enredo, sendo contado apenas pela dança e pela música - ambas contagiantes - que completam a obra. Somos chamados a fazer parte, mas sem saber exatamente do que: ao mesmo tempo em que nos aproximamos do que se passa, somos interrogados pelo mistério daquilo. Gnawa convida e seduz, sugere e provoca o público, que, já há algum tempo, tem respondido positivamente a essa provocação.

Enquanto os conjuntos chamam o público ao rito, as coreografias para o casal criam a aura de intimidade da obra, em formas de contato a que assistimos invadindo uma privacidade exposta em cena. O sentido de invasão é alimentado pela separação entre o casal e o conjunto, que se articulam, mas não interagem, numa concepção segmentada que ajuda a tentativa de identificação dos quatro elementos em cena: os quatro coexistindo, mas não exatamente se misturando.

Quanto à movimentação, uma articulação das extremidades, uma proximidade corporal, e uma sensualidade, ligam a coreografia e os corpos dançando aos corpos dos públicos num sentido de comunhão. Fazemos parte desse segredo indeterminado, somos transportados para dentro dessa confraria dos Gnawa, aceitamos seus costumes, mesmo sem os conhecer ou entender. Somos provocados pelo desejo de conhecimento, de pertencimento, de descoberta - e assim a obra continua comunicando.

É interessante observar o tempo que essa obra tem durado, em especial com a boa recepção que tem tido. Fica um marco de continuidade na história da companhia que, ainda que jovem, já tem um tempo e um percurso consideráveis, que a esse ponto, já podem ser levados em conta para o entendimento de algo como uma proposta, um caráter da São Paulo Companhia de Dança, que tem se moldado desde 2008 e que guarda - aparentemente - algo de provocação, algo de descoberta e algo de pertencimento, que continuam contagiantes em Gnawa.

### **3.13. Studio 3 Cia - Martha Graham... Memórias**

**28/01/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/01/28/studio-3-cia-martha-graham-memorias/>

Já tendo trazido para a França, entre 2012 e 2014, as últimas quatro obras de seu repertório, o Studio 3 Cia apresentou este mês Martha Graham... “Memórias”, de 2010, no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris. O espetáculo marca, na companhia, o início da parceria entre José Possi Neto, que assina a direção da obra, e o coreógrafo e diretor artístico do Studio, Anselmo Zolla.

A proposta, idealizada por Possi, não trata de uma reconstrução de coreografias de Graham, mas de uma abordagem biográfica, inspirada por seu livro Memória de Sangue, proposta em cena como um reconto da vida da coreógrafa estadunidense, conforme registrada e imaginada pela equipe do Studio 3.

Um grande trabalho visual, pautado pelo cenário de Heloisa Albdenur e Possi, emoldura uma construção de movimento que parte da técnica sistematizada pela própria Graham, para propor em uma livre criação de Zolla, orquestrada pelo diretor num formato quase-teatral quase-operístico de onze cenas e um prólogo, que são apresentadas precisamente pelo Programa, num libreto que remete às estruturas mais tradicionais do Ballet Clássico, com cada cena sendo uma proposta pontual e traduzível, ao mesmo tempo, em dança e em palavras.

Nesse sentido, Martha Graham consegue articular um aspecto interessante do trabalho da coreógrafa que inspira a obra, reconhecida como uma das grandes mães da dança moderna e que manteve, ao longo de sua carreira, um gosto pelo aspecto narrativo incorporado à dança, como é notável ao longo de diversas de suas obras, especialmente no apreço dado à mitologia clássica, mas

também na construção de uma nova mitologia, articulada em dois tempos: a um passo, construindo uma mitologia pessoal, uma Graham personagem de si mesma; a outro, construindo uma mitologia dançada para os Estados Unidos, colocando em cena diversos trechos e elementos da história da formação do país.

Dentro dessa perspectiva, a obra do Studio 3 tem um foco claro: a mitologia pessoal da coreógrafa, apresentada em cena como personagem, se descolando de seu destino e caminhando por suas memórias, descobrindo a Dança, descobrindo a si mesma, o corpo, o amor, e a arte. Para trazer à cena a ideia dessa lembrança, a metáfora colocada no palco é a da Luz Fantasma, o poste de luz que permanece aceso sobre o palco mesmo após as apresentações, e que serve, no *métier*, uma função tanto prática (impedindo que algum desavisado caia do palco escuro) quanto simbólica (a um passo afastando os espíritos que rondam a casa, a outro, honrando a sua memória).

A platéia, recebida por essa luz-personagem já em cena, em meio às telas que compõem o cenário, se descobre num espaço mítico, que permite uma companhia brasileira ressuscitar Martha Graham e contar sua história. O conto usa de estruturas mistas: além da coreografia e da cena, a obra conta com texto, que oferece acesso mais direto à própria Graham, através de suas palavras, e também à interpretação que Possi faz de sua homenageada. Essa interpretação é marcada, pontualmente, pela presença de uma edição de um dos monólogos de Joana (a Medéia brasileira da peça *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes), emendada com um dos textos de Graham.

A mistura é certa. Permeia a homenageada com um pouco da essência dos criadores da obra. Faz uma homenagem (e um espetáculo) que não poderiam ser realizados por outras companhias e em outros lugares. O tema, não sendo é alheio à coreógrafa, que tem uma versão em dança de Medéia (*Cave of the Heart*, de 1946) entra na proposta e dá a ela um gosto mais particular, validando sua inserção e o resultado obtido.

À parte a referência à Medéia, a única outra obra da coreógrafa que é colocada no enredo do Studio 3 é o emblemático solo de 1930, *Lamentation*, aqui transportado e transformado: ao mesmo tempo em que vemos uma bailarina com um figurino muito próximo do original de *Lamentation*, há em cena um banco onde uma bailarina, e depois diversos outros, num *canon*, fazem uma variação de Zolla

para a obra. Homenagem sincera e astuta, e uma das cenas mais interessantes do espetáculo, junto da cena que investiga a história de Graham com o pianista Louis Horst, grande influência para a emancipação da bailarina, e personagem fundamental no estabelecimento de sua escola e companhia.

É interessante que essas cenas de maior interesse sejam pontualmente também as cenas menos narrativas, menos descritivas da vida de Graham. Ainda que tragam um material inspirado por sua biografia, pautado por eventos de sua história, nelas o que é apresentado é da matéria da dança como a própria Graham a buscava: enquanto emoção, enquanto retrato sensível da realidade. Mais que um retrato-falado, um descritivo de fatos e eventos, aqui a estrutura coreográfica ultrapassa a estrutura teatral, investindo no sensível e de fato sensibilizando o público. Deixa de ser preciso dizer o que acontece, porque a própria dança apresenta e transmite, nos colocando em contato com Graham - ou pelo menos com a Graham vista pelos olhos da equipe do Studio 3.

Todo memorial é um risco: há uma quantidade grande de interpretação que se sobrepõe a fatos e altera percepções; uma quantidade muito grande de material que precisa ser selecionado e trabalhado para apresentação. Homenagear Martha Graham é algo natural, em dança. O que particularmente interessa no trabalho e na proposta do espetáculo do Studio 3 é que a escolha não vem de um lugar individual: não se trata de um bailarino prestando homenagem à sua mentora; a homenagem do Studio 3 é da Dança, pela figura de Graham, por sua importância, e pela relevância que ainda têm suas “Memórias”.

### **3.14. Contact | Compagnie DCA Philippe Decouflé**

**03/02/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/02/03/contact-dca-philippe-decoufle/>

O novo espetáculo de Philippe Decouflé para a companhia DCA, encerra sua longa temporada de estreia no Théâtre National de Chaillot essa semana. Contact, concebida como uma comédia musical onírica, é mais um produto do pensamento que o coreógrafo e diretor propõe a partir de seus sonhos - processo recorrente em seu trabalho criativo.

Divulgada como uma obra “pluridisciplinar de arte total”, anunciada na programação do Chaillot como Dança e Música, Contact intriga sobretudo pela mistura das formas artísticas. A primeira formação de Decouflé, em circo e mímica, é evidente no resultado apresentado para o público. Com números aéreos, câmeras registrando em tempo real as cenas e criando projeções caleidoscópicas, a preocupação do diretor é sobretudo em agradar os olhos, mais do que em se prender a definições limítrofes entre formas artísticas ou a separar o que pertence a um estilo e o que pertence a outro.

A mistura em cena é favorecida pela processo de criação colaborativo do espetáculo, que tem participação ativa dos intérpretes, e uma composição original de música (também executada ao vivo) por Nosfell e Pierre Le Bourgeois, que encaminham a obra tanto quanto as propostas do diretor. Sobre essa função, o próprio Decouflé observa que com o tempo, tem trabalhado cada vez menos como coreógrafo e cada vez mais como diretor artístico - se dedicando sobretudo à coordenação da realização do todo do espetáculo.

Em Contact, parece que a mistura de fontes, já característica do trabalho da DCA, atinge novos patamares. Em meio às referências a diversos estilos musicais e de dança, que passam de Bollywood pela Broadway ao Voguing, as cenas de dança, propriamente dita, não chegam a cinco, em uma hora e quarenta de espetáculo. Mas isso não incomoda o público, muito mais interessado na criação artística de Decouflé, do que em categorizar a natureza espetacular da obra. Diversas cenas faladas propõem, no palco, uma biografia acidental de Fausto - a partir do trabalho do grupo com uma tradução francesa do original de Goethe. Acidental, porque não tinha sido originalmente concebida como parte da obra, mas acabou adentrando na proposta inicial de contar uma história de uma trupe montando um musical. Nem uma, nem outras histórias ficam claras em cena. A preocupação maior aqui não é narrativa, é visual e cumulativa, juntando os diversos materiais do espetáculo sem uma gradação no valor de cada um deles.

Essa proposta de equiparar as múltiplas referências, assim como os múltiplos elementos que compõe a obra, são, para Decouflé, associações diretas com suas inspirações e sua formação em dança, pontuando notadamente Merce Cunningham e Alwin Nikolais, na elaboração de estratégias de planificação do

comando, e criação com atenção igual à dança, à música, à direção de cenas, aos figurinos, ao cenário, aos elementos visuais.

A grande busca da DCA, nesse espetáculo, é o contato com o seu público, e a comunicação. Tornando a obra acessível para ainda mais platéias possíveis, algumas das apresentações da temporada tiveram acompanhamento em LSF (Linguagem Francesa de Sinais), para a grande quantidade de texto falado no espetáculo. E toda a adaptação e o acompanhamento foram feitos dentro da própria obra: os tradutores foram incorporados ao elenco, atuando junto das cenas e criando um elemento a mais, interessante também até para aqueles que não entendem a Linguagem de Sinais.

Essa questão da tradução entre sistemas comunicativos tem interessado ao criador, que tenta trabalhar com LSF há algum tempo. Marcadamente, ele comenta sua decepção quando começou a estudar Linguagem de Sinais e descobriu que ela não era universal, sendo altamente variável de uma cultura para outra. Ai, mais uma marca do desejo da equiparação, da possibilidade de colocar todos os elementos (e todas as culturas) em pé de igualdade, que cercam o trabalho de Decouflé.

Ainda quanto a essa proposta de equiparidade, um único elemento desponta e incomoda em Contact. A realização da música ao vivo, dividida visualmente nos dois cantos da cena, também tem uma divisão clara quanto a quem ocupa cada um dos cantos. Se do lado esquerdo Pierre Le Bourgeois se mistura constantemente aos demais performers e elementos da cena, do lado direito, Nosfell usa bastante da sua aura de estrela do rock. Mais até do que seria esperado no contexto da obra: apesar de ele raramente estar em cena como um personagem (que não seja o personagem do próprio cantor e compositor), sua forte presença marca constantemente as cenas como se elas fossem uma biografia dele próprio, e como se falassem, unicamente, dele, dando um direcionamento que não existe nos demais elementos do espetáculo, e desequilibrando o palco e a composição da obra. O mesmo não pode ser dito da composição da trilha sonora original do espetáculo. O diversificado trabalho de voz do cantor, e a enorme quantidade de instrumentos que ele e seu companheiro de criação usam para a obra, criam um espectro amplo e variado de ambientações, que se instalam e se encaixam com a variedade das cenas de Decouflé.

É difícil avaliar Contact dentro de cada uma das modalidades empregadas na construção da obra. Sem dúvida, a ideia de construir um espetáculo visual é alcançada, e em grande tom. Porém, a tentativa de separar os elementos e entendê-los enquanto pares de outros exemplos das mesmas formas (ou seja: comparar a dança de Contact com outros exemplos de dança contemporânea; comparar as narrativas de Contact com outras narrativas da cena contemporânea; comparar o circo de Contact com outros exemplos de circo contemporâneo) resulta unicamente em uma dissecação que não valoriza nem acrescenta à obra.

Essa importância do conjunto dos elementos é fundamental na realização da proposta de Decouflé. Seu espetáculo não tem Dança especialmente relevante para a Dança que se faz hoje (na França ou em qualquer outro lugar). Mas a associação das muitas partes envolvidas cria uma obra que não aconteceria em outro momento, com outro criador. A assinatura do diretor fica clara nesse viés, ainda que a sua assinatura enquanto coreógrafo seja pouco marcante. É o contato e a associação das partes que resulta num todo único, num espetáculo que se realiza precisamente porque seu todo é maior do que a simples soma de seus muitos elementos. E nesse viés, falar do sucesso coreográfico, do sucesso da dança de Contact é pouco produtivo. Vale muito mais mencionar o sucesso de comunicação, o sucesso do contato de Contact com seu público.

### **3.15. Sub / Extremely Close / Casi Casa | Compañía Nacional de Danza de España**

**08/02/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/02/08/sub-extremely-close-casi-casa-cnd/>

Em sua primeira passagem por Paris, a *Compañía Nacional de Danza de España* se apresentou em temporada na série *TranscenDances* do *Théâtre des Champs-Élysées*, num programa triplo que reuniu coreografias criadas por Mats Ek, Itzik Galili e Alejandro Cerrudo. As três coreografias, criadas em 2009 para três diferentes companhias, foram incorporadas, em 2012 e anos seguintes, ao repertório da CND, sob a direção de José Martinez desde 2011.

Trazer a companhia, sob a direção de Martinez, para Paris parece um processo natural. O bailarino espanhol foi solista do *Ballet de l'Opéra de Paris* por



diversos anos, voltando para a Espanha para assumir a direção da CND no momento de sua aposentadoria do *Opéra*.

A grande fama da companhia está construída, sobretudo, na emblemática figura de Nacho Duato, coreógrafo e diretor da CND por duas décadas. Porém, nenhuma coreografia de Duato veio nesse programa, com o qual o diretor atual propõe ilustrar a nova missão da CND, vista por ele em três eixos diferentes: apresentar grande coreógrafos atuais; abrir espaço aos novos talentos espanhóis, e fazer um retorno ao estilo clássico e neoclássico. Esse terceiro ponto foi colocado de lado para trazer a obra de Mats Ek, que tem ligação direta com a França, sendo derivada de uma coreografia dele para o *Opéra*. O programa se propõe a mostrar os melhores traços da CND, num grande esforço de divulgação de um trabalho, até o momento, pouco reconhecido na França.

O programa parisiense é recebido com bastante curiosidade. Além de as três obras fazerem suas estreias francesas nesse momento, aqui, os trabalhos de Galili e, sobretudo, Cerrudo, não vêm com tanta fama. Paralelo interessante com o Brasil, onde Cerrudo também seria novidade, mas encontramos três criações do israelense Itzik Galili, para o Balé da Cidade de São Paulo.

*SUB*, a coreografia de Galili desse programa, foi originalmente criada para ser parte de um tríptico do coreógrafo. A exploração que ele propõe, da força e da energia do corpo em movimento, nesse programa ficou posta como demonstração da qualidade e da potência dos bailarinos da CND. O público entra em contato com a companhia por um acesso restrito, mas interessante: ainda que muito possa ser dito sobre os usos do virtuosismo na dança, a trabalho técnico continua sendo bastante cobrado tanto por públicos quanto por críticos.

Nesse sentido, é particularmente interessante a característica de *moldura* do trabalho: ao mesmo tempo em que a obra está emoldurando e preparando para apresentação essa companhia em um dos grandes centros de validação da dança que é Paris, internamente também é possível ver a articulação dessa característica. O trabalho do coreógrafo, há muito interessado na relação dos corpos com a luz, propõe uma ambientação que fecha, no palco, os bailarinos dentro de uma moldura de luz - há luzes diretas vindo das varas e também do chão, delimitando o espaço da cena e prendendo os bailarinos, ao longo de toda a coreografia, dentro dela.

Assim como a coreografia vem emoldurada pela iluminação, também os corpos dos bailarinos vêm emoldurados pelo figurino. Os sete homens que dançam *SUB*, o fazem de torso nu, vestindo uma espécie de *trench coat* preso apenas na cintura: mais uma divulgação dos talentos da CND. Quanto ao movimento, porém, não é fácil pontuar um tema. Se a um passo o título pode sugerir a submissão, e as relações de controle, ainda que vejamos em cena relações de força, não há material suficiente para sugerir o que de fato quer dizer esse *sub* do título.

Se há dominação em cena, ela é imposta pela moldura, não pela coreografia em si., colocando os bailarinos como iguais, todos na mesma força, concentrada, intensa, prestes a explodir, mas com apenas pequenas detonações em cena. Talvez aí, então, estejam dominados. Por si mesmos, pelo autocontrole. Há algo escondido, algo preso dentro daquela moldura: a luz, como recorte e limite, se fecha como o contorno de um universo que, mesmo que não tenha um enredo, tem tensão.

Contrariamente, a coreografia seguinte, *Extremely Close*, do espanhol Alejandro Cerrudo, trabalha com a leveza. Criada originalmente para o *Hubbart Street Dance* de Chicago, e trazida há três anos para a CND, a obra se constrói a partir da relação da música de Philipp Glass e Dustin O'Halloran. O piano, repetitivo e, ao mesmo tempo, dinâmico, criando novos e novos padrões, suspende o tempo da obra do tempo do público.

Somos colocados num lugar novo e fora da realidade cotidiana, o que já se anuncia pelo espaço da cena. Dançando sobre um tapete coberto de penas brancas soltas, os bailarinos surgem e desaparecem em cena por detrás de três grandes painéis móveis, que reformatam constantemente o espaço do palco. A sensação é da descoberta constante. Não se sabe quando um painel vai se mover e quem surge atrás dele.

Mesmo a mobilidade dos painéis é questionada: se a um passo eles vagam pela cena, a outro eles resistem, fixos como paredes onde os bailarinos podem se apoiar, sobre as quais podem caminhar na horizontal, e que os arrastam de volta para fora da cena. Se estão presos entre quatro paredes, essas paredes são inconstantes, e mantêm em cena o tempo todo a surpresa da redescoberta. Do público com a obra, e dos bailarinos entre si.

Metaforicamente tão leves quanto as penas, os painéis ajudam a compor o tom geral da obra, de doçura e leveza, que se pegam pelas pontas dos dedos, envoltas numa simplicidade que abandona enredos. Um único assunto desponta: a proximidade. E ele é explorado em diversas facetas que, segundo o andamento da música, começam mais fortes e intensas para ralentar ao longo da obra, até chegar ao minimalismo do duo final, e terminar com o palco se esvaziando, um bailarino puxando por cima de si o tapete e as penas, se desprendendo do espaço, do tempo, do público e da obra. Ficando apenas extremamente próximo de sua companheira, toda a noção de realidade sendo deixada para trás.

Se a realidade foge na obra de Cerrudo, na coreografia que encerra o programa, *Casí Casa*, de Mats Ek, ela persiste e insiste. O trabalho do coreógrafo sueco, insistente em discutir aspectos do cotidiano, aqui, parte de um trecho de uma obra familiar - tanto para o público parisiense como para o diretor da companhia. Precisamente, o solo da poltrona, de *Appartement*, que ele criou para o *Ballet de l'Opéra de Paris* em 2000 e que foi dançado por José Martinez. Desse solo, de um homem assistindo à TV sentado em sua poltrona, ele desenvolve, no mesmo estilo de *Appartement*, novas sete cenas para essa *Casa*.

As relações familiares e amorosas e o papel da mulher no lar são explorados novamente pelo coreógrafo, dentro do seu estilo visual que remete, há muito tempo em sua carreira, a algum passado impreciso. Ainda que o trabalho não seja nem datado, nem uma tentativa de historicizar, a observação de Ek sobre as relações humanas é precisa e insistente: faz questionar o quanto não mudamos, e o quanto ainda agimos da mesma maneira que gerações anteriores.

As cenas, como a da cozinha e do aspirador, colocam em evidência discussões sociais sobre as relações entre homens e mulheres que ainda são relevantes, e levam a uma associação direta da linhagem do coreógrafo: sua mãe, a bailarina e coreógrafa Birgit Cullberg, fundadora do *Cullberg Ballet* (onde Mats Ek foi Diretor Artístico por quase uma década) também tinha preocupações diretas com questões históricas e sociais; e sua coreografia *Mademoiselle Julie*, sobre o nazismo, além de ser o trabalho que a fez famosa, entrou no repertório do *Ballet de l'Opéra de Paris* na temporada 2013/2014 - trazendo mais um ponto de contato com o novo público parisiense.

O panorama da CND em Paris vem em bom tempo, abrindo espaço para a descoberta de um novo público em potencial. A escolha do repertório não tenta fazer um elogio do passado da companhia, nem justificar o interesse histórico em seu trabalho. Num outro gancho, na direção oposta, a proposta é mostrar o que a companhia faz agora, e como a dança da CND, sob a direção de Martinez, pode ser relevante para a dança contemporânea, sobretudo na França. A escolha de um coreógrafo nativo, de um já aclamado por aqui, e de outro que apesar de renomado ainda não caiu no gosto dos franceses, mostra o bom entendimento que o diretor tem do público francês, tendo vivido em contato com esse público por tantos anos. Essa primeira temporada parisiense abre uma porta, colocando a companhia em um dos grandes teatros da França, e sugerindo a fixação da capital francesa como mais um dos rumos internacionais da *Compañía Nacional de Danza de España*.

### 3.16. Guests | Groupe Grenade

**19/02/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/02/19/guests-groupe-grenade/>

O projeto do Groupe Grenade, dirigido por Josette Baiz é único. Não tanto pela manutenção de uma companhia formada unicamente por crianças e adolescentes, mas pelo tipo de trabalho que eles desenvolvem. O propósito, muito além da *formação*, centra na criação poética, e os bailarinos, a despeito da idade, que frequentemente é usada como ponto negativo em grupos jovens, respondem os desafios à altura.

Em temporada em Paris no *Théâtre de la Ville*, a criação de 2014, *Guests*, reuniu 21 bailarinos de 8 a 20 anos de idade, um ano inteiro de trabalho, e sete coreografias de diferentes coreógrafos, que foram criadas ou remontadas para o grupo, num programa que dá uma boa lição para companhias de repertório e a constante pressa do tempo de criação e montagem de obras de dança.

Essa não é a primeira vez que o Grenade faz um espetáculo de múltiplos criadores. Há dois anos, por exemplo, na comemoração de 20 anos do grupo, o programa anual foi composto de uma série de criações originais. Porém, essa é a primeira vez que eles trabalham na mesma obra com nomes tão grandes e tão

distintos quanto Dominique Bagouet, Lucinda Childs, Wayne McGregor, Hofesh Shechter, Rui Horta, Emanuel Gat e Alban Richard.

A primeira coreografia da noite, *Tricksters*, de Alban Richard, é a única que pode ser considerada simples. Uma criação para os bailarinos mais novos do grupo, baseada nas expressões de gárgulas. Se, a um tempo, não há grandes proezas técnicas nem um uso surpreendente do espaço - os bailarinos estão em pequenas plataformas, um pouco acima do chão, e nelas permanecem durante toda a obra -, o entendimento da música pelos bailarinos surpreende bastante. Ainda que cada um deles tenha movimentações individuais, que identificam o próprio projeto do Grupo de criação de artistas autorais desde cedo, a sinergia e capacidade de percepção rítmica que eles demonstram vão além do que se poderia esperar quando os vemos em cena inicialmente. Os gárgulas de Richard recebem o público como monumentos, questionando a estática e a dinâmica, e oferecendo uma entrada no universo desse grupo.

Uma vez dentro da realidade do grupo, *Guests* continua com um duo de 1984 de Dominique Bagouet, *Déserts D'Amour*, que apresenta dois dos bailarinos mais interessantes desse elenco. Aqui, novamente o trabalho com partitura coreográfica e tempo musical aparece no centro do trabalho do Grenade. Essa compreensão só vem a ser reiterada ao longo do espetáculo: com *Concerto* de Lucinda Childs, sete bailarinas exploram a vertigem do repetitivo da coreógrafa. Particularmente relevante porque a obra foi apresentada pela companhia de Childs no mesmo palco, em 2010.

Na sequência, um trecho de *Entity* de Wayne McGregor é dançado por um conjunto dos bailarinos mais velhos do Grupo. A obra, emblemática por seu uso de luzes, projeções e cenografia, como em muito do trabalho de McGregor, aqui aparece despida, e todo o foco cabe à dança. A energia do impulso e a exploração do líquido e do mecânico pelo coreógrafo talvez sejam o maior desafio de *Guests*. Realizar o que o coreógrafo propõe não é tarefa fácil em nenhum grupo. Aqui, o processo do trabalho de Baiz com seus bailarinos, seu foco na dança autoral e na descoberta do corpo próprio, mesmo em criações de outros indivíduos (eles também autorais), mostra seus melhores resultados, e a confiança com que os bailarinos do Grenade se apropriam dessas obras sugere a formação de novas estrelas.

Dessas estrelas, talvez a que mais se destaca seja Anthony Velay, que dança o *Spotlight Solo* do pioneiro da dança contemporânea portuguesa, Rui Horta. Com apenas um foco de luz, o solo coloca um bailarino em frente a um microfone que é arrancado do palco quando a cena começa, sendo puxado pelo cabo. Sua única outra possibilidade de comunicar: a dança. A coreografia explosiva coloca em confronto o interior e exterior das pessoas e a possibilidade e as tentativas de comunicação. Ponto alto da noite, poderia ser apresentada por qualquer companhia sem ficar devendo em escolha de repertório, em casting, em técnica, nem em interpretação.

Guests se encerra com duas coreografias que também já haviam sido apresentadas no de la Ville, *Brilliant Corners* de Emanuel Gat, e *Uprising* de Hofesh Shechter. *Brilliant Corners* coloca um conjunto mais jovem em cena, numa clara exploração das dinâmicas de criação coreográfica. Verdadeira aula de tempo, espaço, peso, mecânica, força e tantos outros elementos, a obra fica um pouco enfraquecida - artisticamente - num grupo de (ainda) alunos. Por outro lado, se pensada a partir do próprio projeto formativo e criativo do Grenade, esse mesmo aspecto passa a ser precisamente o que se valoriza na obra: não a demonstração da compreensão exata de como aprender e realizar uma coreografia, mas a descoberta desses processos, que se revela para os bailarinos assim como para o público, numa experiência compartilhada que nos coloca no lugar deles.

Finalmente, *Uprising*, de Hofesh Shechter trata dos motins e tumultos das periferias francesas de 2005, propondo mais uma obra com tema para o espetáculo. E esse, um tema forte, que aparece completamente realizado em cena pelos bailarinos. O palco, tomado por fumaça, pela qual os bailarinos aparecem e desaparecem, misturado à trilha sonora sintetizada de sons, instrumentos e vozes, é recortado por uma iluminação que marca espaços e delimita territórios, unicamente para serem rasgados e invadidos pela rebelião dançada. Não só as escolhas da obra, mas também a interpretação carregam o sucesso de sua realização cênica.

Os processos delicados de curadoria de programas mistos são assunto de muito debate. Frequentemente, companhias de repertório montam programas que tem, unicamente, a pretensão de ocupar o elenco disponível, dentro do tempo disponível, com uma variedade aceitável de obras. Aqui, o processo é bem diferente. Primeiramente, o Groupe Grenade não está inscrito nessa esfera de produção de

dança. Só o fato de terem um ano inteiro para a montagem desse programa já os coloca em um grau outro daquilo que habitualmente é fazível na dança atual. Mais ainda, aqui não foi proposto apenas um programa misto, mas um espetáculo inteiro em si. Coreografado detalhadamente, incluindo seus momentos de intervenção técnica, alterações de cenário, troca do linóleo. Diversas pequenas coreografias foram criadas entre as obras principais, e elas, em si, são também de interesse, discutindo diversas das percepções que os bailarinos têm dos coreógrafos que eles estão dançando e dos diversos estilos das obras que compõem o todo do espetáculo.

Sobretudo, o projeto faz pensar nos trabalhos feitos em outras tantas formas de ensino e profissionalização da Dança. Quando tanta ênfase se dá à formação e à técnica, e o artístico frequentemente é colocado de lado, restrito àqueles "espetáculos de final de ano", que - salvo algumas exceções - são tão pouco artísticos quanto criativos ou interessantes, é difícil não se surpreender que a formação do artista da dança seja muito mais um treinamento do que uma formação realmente artística.

Contrariando essa onda, o trabalho que Josette Baiz desenvolve com o Groupe Grenade tem um foco que, a partir de seus resultados, se mostra bem mais acertado. Mantendo a exigência da técnica e do treinamento e preparação adequada do bailarino, mas produzindo obras de arte, colocando os bailarinos em contato com coreógrafos e com alguns esquemas de produção da dança, a proposta se mostra uma mistura entre o formativo, o profissionalizante e o artístico. Com mais de duas décadas de experiência e resultados - agora, mais uma vez, com Guests - comprovados, as expectativas para a continuidade do projeto são unicamente positivas, e intensamente convidativas.

### **3.17. Up & Down | Eifman Ballet**

**24/02/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/02/24/up-down-eifman-ballet/>

Baseado no romance *Suave é a Noite*, de Francis Scott Fitzgerald, *Up & Down*, a mais recente coreografia de Boris Eifman para sua companhia, o Eifman Ballet, reconstrói a atmosfera de liberdade e decadência da Era do Jazz estadunidense.

Criado em 1977, o Eifman Ballet surgiu com uma proposta pouco difundida na Rússia: a criação de uma companhia moderna e de coreógrafo. A ideia de Eifman foi, desde o princípio de seus trabalhos, a de contar histórias através da dança. Nesse ponto, seu estilo, que o próprio prega como um “ballet-teatro psicológico moderno”, se associa tanto à ideia de inovação e de modernidade, quanto à ideia de continuidade da tradição.

A companhia, subvencionada pelo governo municipal de São Petesburgo, teve seu maior reconhecimento a partir de 1997, quando obras do coreógrafo, como *Red Giselle* - baseada na vida da bailarina russa Olga Spessivtseva - e *Russian Hamlet* - que trata da vida do Czar Paul I - foram apresentadas no teatro do Bolshoi de Moscou, um dos mais importantes dos circuitos das artes da cena na Rússia.

Como contador de histórias, as inspirações de Eifman vêm de diversas fontes. Particularmente, o coreógrafo mostra uma predileção por biografias - sejam elas reais ou de personagens fictícias. E é a partir de uma história de vida fictícia que surge a proposta de *Up & Down*.

Eifman é insistente em dizer que nunca faz adaptações de obras literárias, que as usa (ainda que frequentemente), mas apenas como inspiração para a criação de um espetáculo coreográfico. Porém, em *Up & Down*, como em muitos outros de seus trabalhos, o aspecto narrativo das obras inspiradoras fica evidente. O coreógrafo constrói, então, estruturas que se assemelham profundamente às do teatro musical, com a única ressalva de serem mudas. Fossem cantadas, as cenas poderiam ser facilmente enumeradas, intituladas e identificadas caso a caso com sua referência de origem. Assim, ainda que ele não adapte o livro (ou, pelo menos, não diga fazê-lo), a proposta de adaptação do enredo é minuciosa.

Sem as falas, toda a ação e os conteúdos das cenas são restritos à movimentação, sendo levados, em grande parte do espetáculo, pela pantomima e pela atuação dos intérpretes, e não apenas pela dança. A visão de diretor de Eifman consegue mesclar bem os diversos elementos visuais e sonoros na construção de um espetáculo exuberante visualmente, que reflete o tempo sobre o qual fala.

A história mostra um psiquiatra que passa a se dedicar exclusivamente a uma paciente, com quem se casa, abandonando sua vida profissional por uma vida de prazeres e festas, que a um ponto o afastam do que seria seu talento, e a outro ajudam sua esposa a esquecer seus traumas. Todo o luxo da vida frívola que o casal



leva deixa de ser relevante quando o psiquiatra se encanta com uma estrela do cinema mudo, enquanto sua esposa decide continuar a vida com um dandy mundano. Quando nada se firma entre ele e a atriz, o psiquiatra se vê sozinho e desesperado, e enlouquece, retornando a sua clínica, mas como paciente.

A Era do Jazz é frequentemente vista como uma grande festa antes dos momentos difíceis trazidos pela quebra da bolsa de 1929. Paralelamente, a história do psiquiatra também se constrói como uma grande festa antes que tudo dê errado e ele se perca. A reflexão que interessa ao coreógrafo permanece na esfera do psicológico e do entendimento do mundo pelo indivíduo, seus limites e suas batalhas pessoais.

A trilha sonora, com músicas de Berg e Schubert e arranjos de George Gershwin, mescla a música clássica ao jazz para criar ambientações que se alternam. Se inicialmente somos envolvidos pelo clássico, e o jazz aparece como um momento de fuga (alimentado por um grande destacamento dos 50 bailarinos do corpo de baile da companhia, que a cada nova entrada aparecem com novos e mais impactantes figurinos), ao longo da obra, o jazz passa a tomar conta da cena, envolvendo personagens e plateia na atmosfera decadente dos anos 1920.

Essa transição, também muito trabalhada na atuação dos bailarinos, é menos perceptível na coreografia. A formação clássica da companhia, mesmo permitindo grandes proezas técnicas, acaba marcando acentos muito diferentes dos estilos de dança ligados ao jazz daquela época, que fica, em cena, com uma sutil aparência de desajuste. A dificuldade nesse ponto, nessa obra em específico, é a relevância que o jazz tem para a história contada, e seu papel frente às personagens e suas vidas.

Enquanto essa transição é muito notável em música e em interpretação, ela fica mais borrada na coreografia. A balança, aqui, pende para o lado do espetáculo, mais que para o lado da dança, e o longo e produtivo trabalho de Eifman enquanto diretor, se sobressai ao seu trabalho de coreógrafo. No entanto, curiosamente, Eifman não assina a obra enquanto diretor, apenas como coreógrafo e como autor da "ideia original".

A noção de uma balança é interessante pra se pensar a própria obra. Desde seu título, *Up & Down*, estamos preparados para ver um jogo de alternâncias. Entre o são e o louco; entre o universo do médico e o da esposa; entre a música

clássica e o jazz. *Up & Down* não tem uma competição. Indiferentemente, o médico começa bem e termina mal, enquanto sua esposa começa a história mal e termina bem. Como o movimento sonoro do próprio jazz, a história é contada em cima dos pratos da balança, à espera de uma mão um pouco mais pesada que a leve pra um lado ou para o outro. Inspirada por Fitzgerald, a mão de Eifman equilibra os pratos até o último instante. E aí, ele lança a própria balança para o alto (ou, melhor, para o chão), e cria mais uma de suas figuras psicológicas de impacto. Como alegoria, o retrato do psiquiatra perdido em si mesmo insiste em lembrar o retrato de uma sociedade à beira de uma de suas maiores crises econômicas, aproveitando seus últimos instantes no topo como se nada a colocasse pra baixo. Mas aí vem uma mão e a balança pende...

### **3.18. Répliques / Salut / Together Alone / AndréAuria | Ballet de l'Opéra National de Paris**

**28/02/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/02/28/repliques-salut-together-alone-andreauria-ballet-de-lopera-national-de-paris/>

O mais recente programa misto do Ballet da Ópera de Paris é um programa de virtuose. Originalmente concebido com três obras, *Répliques* de Nicolas Paul (2009), a estréia de *Salut* de Pierre Rigal, e *AndréAuria* de Édouard Lock (2002), teve uma quarta coreografia adicionada à noite, o duo *Together Alone*, criação do atual diretor artístico da companhia, Benjamin Millepied.

Com essa inserção, Millepied deixa sua marca em meio a um programa que carregava intensamente a assinatura de sua predecessora, Brigitte Lefèvre, diretora da companhia de 1992 até outubro de 2014, e, portanto, responsável pela curadoria da temporada 2014/2015 do *Ballet*. A presença de Lefèvre no programa é inegável: todas as coreografias da noite – incluindo a de Millepied – são de coreógrafos que entraram para o repertório do *Ballet de l'Opéra* durante a longa direção de Lefèvre.

Um programa de criadores contemporâneos e com projetos e propostas diversos, que deixam bem marcada a pergunta acerca do que seja que os une e transforma essa reunião de obras em um programa. Uma questão que sobressai das obras, é a relação do intérprete com a técnica. Cada um a seu modo, os criadores

das quatro coreografias estão apresentando pontos de vista individuais sobre o trabalho com os elementos técnicos da realização da dança.

Assim, há algo de renovação dos gêneros da dança que se apresenta nesse programa, num contraste com algumas das obras mais clássicas da temporada: traço que foi a marca das temporadas programadas por Lefèvre para a companhia, e que aqui aparece destacado, em sua última programação.

*Répliques* de Nicolas Paul, é uma coreografia quase silenciosa que coloca em cena relações de espelhamento, e criações de duplos. Inicialmente organizada em dois conjuntos de quatro bailarinos, se transforma em quatro casais, distribuídos ao longo da profundidade do palco, como se em níveis. Progressivamente, telas vão descendo e criando corredores que limitam os espaços de cada casal e a visibilidade que temos deles. A articulação entre os dois bailarinos de cada casal, e os casais de uma a outra profundidade, cria um jogo.

Com a exploração do palco em níveis, temos a impressão de estarmos colocados entre dois espelhos, e a movimentação dos bailarinos constrói e desconstrói essa percepção, numa relação intrigante e provocativa que chama à atenção o quanto se cria e o quanto se copia em relações interpessoais. Fica claramente estabelecido um diálogo, e a alternância dos níveis coloca o público em diversos lugares diferentes, prontos a interagir e a responder ao que aparece em frente.

*Salut*, de Pierre Rigal também tem um diálogo, mas, dessa vez, é um diálogo do bailarino consigo mesmo. Ponto alto desse programa, a obra começa pelo fim: a cena começa com os bailarinos agradecendo, como se fosse o fim de uma apresentação. E todo o desenrolar da obra tem os bailarinos progressivamente se despindo, ou pelo menos tentando se despir.

Desmontando os bailarinos, Rigal tira o foco das personagens e trata do processo difícil de vestir e despir a personagem. Questionamos onde começa o enredo e onde acaba o bailarino, e o parto – e seu processo reverso – de entrar em cena e sair de cena. A mecânica robótica dos movimentos dos agradecimentos (que remonta às tradições do clássico, bem colocadas no contexto da *Opéra de Paris*) mostra um estado de passagem que precisa de um meio termo, o qual nem sempre é encontrado. Só tirar os figurinos não basta. Ainda é preciso despir uma história. Uma experiência que é carregada por cada bailarino, no próprio corpo, ao

longo da vida profissional, e, ao mesmo tempo (e no mesmo corpo), na vida pessoal, fora do palco, do teatro e da personagem.

Essa ideia da vida, do tempo e do hábito, é construída também visualmente na cena. O palco tem uma luz forte e redonda ao fundo, algo entre um foco e um sol, que vai se pondo ao longo da obra, com uma nova estrutura que sobe em seu lugar, numa luz azulada e fria que lembra uma lua. E o trabalho e o esforço dos bailarinos continua. Ainda que o andamento da obra seja bastante ralentado, mostrando um processo que se arrasta e que resiste – não um corte abrupto – a obra passa depressa. E quando chegamos aos agradecimentos de *Salut*, fica uma dúvida sobre como responder. Sabendo da intimidade do processo que ali se inicia, a obra estabelece um ciclo, e, mesmo terminando, recomeça. Amarrando as duas pontas da coreografia, Rigal deixa um grande questionamento sobre os artistas para seu público.

O único incômodo de *Salut* nessa temporada é sua colocação no meio da noite. A grande quantidade de reflexão que a obra propõe é violentamente cortada pelo social do intervalo, e pela sequência de obras que seguem na noite.

A intervenção de Millepied, *Together Alone*, mantém um formato já muito testado pelo coreógrafo: dois bailarinos em focos móveis e um piano. A música de Phillip Glass dita o tempo ágil da descoberta e exploração do espaço. Em certo ponto, é difícil falar de “mais uma obra contemporânea sobre relações de um casal”. O fato de que o mais interessante do trabalho é a qualidade de sua execução e a fluidez do movimento trabalhado por duas das estrelas da Ópera, uma delas a atual Maître de Ballet da companhia Aurélie Dupont, não facilita a discussão.

Aqui, temos grandes bailarinos em uma grande performance. Quanto às propostas do coreógrafo, a fluidez de seus movimentos, aqui retomada, é uma marca já reconhecível em seus trabalhos. As combinações dos levantamentos e corridas, com a exploração do espaço, as formas de encaixe dos corpos em cena, e mesmo a apresentação e posicionamento dos corpos, remetem diretamente às tradições de Balanchine e do *New York City Ballet*, onde o próprio Millepied teve a maior parte de sua carreira como bailarino.

Usando dois bailarinos que também têm uma vasta experiência com obras de Balanchine, e que haviam dançado em 2014 os papéis-título da obra de Millepied para o *Ballet de l'Opéra, Daphnis et Chloé*, não há grandes surpresas. Há

um padrão de qualidade que é mantido e respeitado, mas pouca novidade: o que vemos é um pouco mais do mesmo.

Encerrando o programa, vem a remontagem de *AndréAuria* de Édouard Lock, coreografia criada para o Ballet da Ópera de Paris em 2002. O coreógrafo, que nos anos 1980 fez parte do que foi então chamado de uma estética do choque, ficou reconhecido por seus trabalhos com seu grupo canadense, *LaLaLa Human Steps*, e pela parceria com a bailarina Louise Lecavalier.

Aquele trabalho, com o risco, a violência e a queda, foi radicalmente alterado no início dos anos 2000. Em *Amélia* (também de 2002), talvez a obra de maior repercussão do coreógrafo, ele propõe o uso de sapatilhas de ponta para explorar as possibilidades da velocidade do movimento e das características técnicas que podem fazer o bailarinos serem vistos como sobre-humanos.

*AndréAuria* carrega muitas das ideias daquele trabalho sobre a forma de articular e de movimentar os bailarinos. Mesmo em elementos visuais, há uma manutenção da incidência de luz e da forma dos figurinos, que marcam e recortam os corpos das bailarinas. Coreograficamente, algumas das melhores passagens de *AndréAuria* remetem diretamente à *Amélia*, o que se compreende pelo contexto de criação e continuidade das obras dentro da proposta do coreógrafo, que não mudou muito desde então.

Aqui, ele trabalha os focos de luz que vêm diretamente de cima dos bailarinos, em angulações diversas e que se alteram para estabelecer um diálogo de luz e sombra com a ocupação do espaço e a música executada ao vivo em dois pianos, enquanto painéis sobem e descem aos lados da cena. Em questão de movimentação, essa (naquele momento) nova tendência do coreógrafo, mostra a passagem de uma transformação do risco em dança (nos anos 1980 os bailarinos de Lock se lançavam e se carregavam e caíam, violentamente, fazendo dança a partir do risco) para um aumento do risco da dança (aqui, a dança parece ser feita apesar do risco – o risco existe, mas não se evidencia).

Novamente, vemos as sapatilhas de ponta, as alterações bruscas de direções e a velocidade dos movimentos. Em um paralelo, é difícil não pensar em William Forsythe, e em obras como *In The Middle, Somewhat Elevated*, que também foi concebida para a *Opéra de Paris*. Porém, nessa comparação *AndréAuria* fica um pouco para trás. Ainda que possivelmente mais rápida, ela não marca, nem em 2002

– momento de sua criação –, nem agora, com essa remontagem, algo de tão surpreendente. É uma continuidade do projeto de Lock, porém realizada para outra companhia, o que, em si, já faz questionar sua colocação dentro de um repertório como o do *Opéra*. Por outro lado, seu trabalho com o virtuoso, com as proezas de movimento, traz sentidos para essa ligação. E, sobretudo, fala sobre porque ver essa obra, neste programa, neste momento.

### 3.19. Empty Moves (parts I, II & III) | Ballet Preljocaj

22/03/15 - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/03/22/empty-moves-parts-i-ii-iii-ballet-preljocaj/>

*Empty Moves*, coreografia de Angelin Preljocaj para sua própria companhia é um desafio, tanto por sua execução quanto por sua compreensão. A exploração dos movimentos dissociados exige grande precisão, aliada a um senso tempo-espacial aguçado – tanto dos bailarinos quanto do público –, que não são, em nenhum momento, ajudados pela trilha sonora da obra: uma intervenção de John Cage sobre o texto de Henry David Thoreau, *A Desobediência Civil*, publicado pela primeira vez em 1849.

Sem música, a obra de Preljocaj distribui continuamente em quase duas – agonizantes – horas três partes, criadas entre 2004 e 2014. Ao longo de todo o tempo, a voz de Cage, gravada em sua apresentação no Teatro Lírico de Milão, em dezembro de 1977, distorce em fonemas o texto de Thoreau, criando uma forma de poesia abstrata sonora. Particularmente relevante para o registro, são as intervenções que o público do evento causa sobre a apresentação de Cage, com gritos, aplausos e vaias, reclamações, defesas de sua proposta, entre tantas outras reações, que não interferem naquilo que Cage continua fazendo.

Essa gravação, chamada de *Empty Words*, é a partitura que acompanha os *Empty Moves* de Preljocaj. E aqui, um segundo desafio, este para o público, de acompanhar tamanho agrupamento de desassociações. Sem melodia, sem enredo, sem um fio que suporte os movimentos, somos provocados a acompanhar o trabalho.

O coreógrafo aponta os elementos de seu processo criativo como indo de encontro daquilo que está proposto também no texto que inspira as *Empty Words* de

Cage. A desobediência civil, o não conformismo com as leis e regras que regem a sociedade, é um método de resistência social, uma elaboração performática de ações insurgentes contra aquilo que seria naturalmente obrigatório para um indivíduo.

Em matéria coreográfica, como transformar um espetáculo de dança em uma forma de resistência, transgressão e desafio? A resposta de Preljocaj reside, sobretudo, em trabalhar sobre seus próprios métodos criativos. Aquilo que estaria habituado a fazer, a construção e articulação que lhe parecem lógicas das frases coreográficas passa a ser, em *Empty Moves*, um processo em subversão.

O intuito aqui é o de desarticular a estrutura pronta. Os procedimentos levados a cabo apontam, simultaneamente, para o Moderno e para o Pós-Moderno. Muito dessa obra de Preljocaj vem com uma ligação quase direta com elementos propostos pelos grupos experimentais da pós-modernidade, como o uso de roupas cotidianas como figurino, o abandono da música para a construção da dança, e a exploração dos corpos que remete diretamente a técnicas de improvisação e a movimentos que mesclam a formação técnica tradicional dos bailarinos com as características do cotidiano, do ready-made, do movimento natural.

Ao mesmo tempo, os bailarinos de Preljocaj não estão, em cena, improvisando. Estão rerepresentando uma estrutura coreográfica milimetricamente determinada, construída cuidadosamente para oferecer uma impressão de acaso, mas que demanda precisão, ensaio e repetição exaustiva. Construindo seu espetáculo como se fosse parte das vanguardas modernistas, o coreógrafo volta ainda mais no tempo, e, se as suas propostas diferem consideravelmente daquelas mais facilmente identificadas nos grandes trabalhos da dança moderna, elas muito se aproximam das modernidades literárias, como a poesia concreta e dadaísta, e das modernidades das artes visuais, como o cubismo.

Articulando, agora, a um só passo essas duas referências passadas de modernidades, Preljocaj coloca em cena o que alguns teóricos pontuam como a Transmodernidade -tempo atravessado de moderno, pós-moderno e contemporâneo. O resultado final fica entre o discutir o presente e o levar ao passado. Ainda que seja possível apontar para a reflexão que o coreógrafo constrói sobre a dança em seu momento atual, e sobre suas próprias formas de criar dança,

*Empty Moves* deixa um intenso gosto de anos 1980 no espectador. E, nesse ponto, a voz de Cage, ressoando por toda a obra, não ajuda a atualizar o que é proposto.

Testando os limites da construção coreográfica, *Empty Moves* coloca em cena novos procedimentos de pós-modernidades, e a sua principal característica de atualidade, curiosamente é precisamente a mesma característica de novidade que a obra poderia ter há três ou quatro décadas: questionar o que é necessário em uma obra de dança.

Como em toda forma intensa de questionamento, existe aqui um risco inerente: a incompreensão. Assim como o público de Cage, no momento de sua performance, reagiu de diversas formas, inclusive abandonando a apresentação, parece difícil imaginar uma apresentação de *Empty Moves* que seja assistida integralmente por toda a sua plateia. Os casos de pessoas que abandonam a obra, seja a dez minutos depois de seu início ou a dez minutos antes do seu fim, parece tão bem organizado que se constitui um espetáculo à parte.

Assim como as interferências do público de Cage passaram a fazer parte da obra sonora registrada, as interferências do público em *Empty Moves* também integram a obra. Não é gratuitamente que Preljocaj deixa a plateia, não no escuro, mas numa penumbra, de forma que é possível assistir claramente a todas as reações que os *Empty Moves* provocam, da curiosidade ao incômodo.

Relacionar essa obra com as demais obras do coreógrafo, mesmo considerando apenas aquelas que foram feitas no mesmo período, resulta em comparações ainda mais chocantes. Todo o gosto pela dança musical, ritmada, frequentemente narrativa – ou pelo menos com uma ideia de enredo demarcada – do coreógrafo, aqui são esvaziados pelos seus procedimentos de dissociação. Provocação interessante, mesmo que não inédita, mas que mostra a força que ainda possuem diversos dos elementos apontados já há algumas décadas, forçando a reflexão sobre o quanto a dança mudou, e o quanto a dança permanece a mesma.

O desafio de colocar esses elementos todos em cena não é pequeno. Mas também não é maior do que o desafio de tentar receber, pela cena, esses mesmos elementos. A reação mista do público, do interesse ao esvaziamento do sentido da obra, depende de diversos fatores que influenciam os vários indivíduos que a ela assistem. Mas depende, sobretudo, da disponibilidade e do interesse em formas de dança que vão além do entretenimento e valorizam a discussão. Em



*Empty Moves*, a discussão de Preljocaj é profunda, mas percorrida atrás de vazios. E ainda que seus movimentos sejam esvaziados, sua obra se mostra plena de conteúdos.

### **3.20. Harbor Me / II Acts for the Blind / Hearts and Arrows (Gems 2) | L. A. Dance Project 3**

**24/04/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/04/24/harbor-me-ii-acts-for-the-blind-hearts-and-arrows-gems-2-l-a-dance-project-3/>

O programa misto do L.A. Dance Project, em sua terceira temporada anual no Théâtre du Châtelet, coloca em cena e nos corpos bem treinados dos bailarinos desse coletivo três coreografias distintas, alimentando a proposta do jovem grupo de associar criadores de renome e novos talentos ao seu repertório.

A companhia, fundada em 2012 por iniciativa de Benjamin Millepied, também atual Diretor de Dança do Ballet de l'Opéra de Paris, mantém um pequeno grupo de bailarinos e constantes criações e remontagens de convidados como Forsythe, Cunningham, Emanuel Gat e Justin Peck, além das obras frequentes de Millepied. A atual temporada parisiense traz estreias de Sidi Larbi Cherkaoui e Roy Assaf, além de mais uma coreografia de Millepied.

Harbor Me, de Cherkaoui coloca os bailarinos num estranho espaço de porto, e articula o a temática do porto enquanto espaço físico e sua função de proteção e abrigo, refletida na interação dos bailarinos. Uma coreografia progressiva, coloca em cena inicialmente apenas um bailarino, depois juntando a ele um segundo, e na sequência o terceiro, passando, nas partes seguintes, a usar essas quantidades e variações para uma exploração de possibilidades de sustentação. Enquanto o bailarino sozinho fica quase que permanentemente preso ao chão, em dupla é possível criar articulações de ação e reação, e em trio surge a possibilidade de rede, com os bailarinos se erguendo e trabalhando em movimentos associativos e explorando mais dos planos mais altos, em apoios conjuntos.

A questão dos apoios parece central a Harbor Me, discutindo em permanência o que sustenta, o que abriga e o que prende. Os movimentos cadenciados, os suportes, as dinâmicas construídas em conjunto na coreografia, não são elementos estranhos à obra de Cherkaoui, mas aqui aparecem trabalhados

com uma fluidez ímpar. Aqui, um dissolve no outro, chama o outro e pede abrigo. E o tônus muscular mais tenso, que suspende os movimentos dentro de sua execução, causa uma impressão quase líquida, ou de estados físicos diferenciados. Com a cenografia, um linóleo pintado dando a aparência de tábuas envelhecidas, e um pano de fundo, içado durante a cena como uma vela, mostrando uma imagem sutil com postes de madeira, que remetem ao local evocado pelo título da obra, somos colocados nesse universo de fronteira entre o marítimo e o terreno.

Outras possibilidades de fronteira são exploradas em *II Acts For The Blind*, coreografia de Roy Assaf para o grupo: aquelas da compreensão e da atribuição de sentido. Dentro de um quadrado demarcado no palco, e em alguns pontos de concentração ao redor desse quadrado, num primeiro momento os bailarinos exploram movimentos quase banais em sequências curtas e dissociadas, seguidos por uma trilha sonora leve. Na segunda parte da obra, as mesmas sequências são repetidas, porém com a presença de um narrador em cena, que, num microfone, descreve as ações dos bailarinos-personagens, criando um enredo que preenche os gestos anteriormente banais com sentidos pontuais.

Esses sentidos, apesar de parecerem diretos, até rasos, como que miméticos das ações que se apresentam, forçam uma inteligente reflexão sobre as maneiras de comunicar da dança. A mesma movimentação, nesses dois contextos díspares - primeiramente apenas acompanhada por uma música calma, e na sequência trabalhada a partir de falas descritivas - mostra a diferença entre a comunicação através da fala e a comunicação através da dança. A dança apresentada, quando descrita, passa a ter seu significado delimitado pelas palavras, ao passo que, quando apresentada sem essa interferência dominante, produz mais sugestões do que conteúdos específicos.

As funções da linguagem estão em jogo. O modelo do narrativo, com seu foco em transmitir uma mensagem delimitada contrasta com o modelo poético, e seu foco em apresentar possíveis articulações entre formas e conteúdos. Aqui, ficam em contraponto aspectos que são da linguagem da dança desde suas raízes, como narratividade e sugestão, descrição e exploração. A característica pós-moderna dessa obra é colocar em cena, juntas, essas duas possíveis articulações. Sem uma valorização de um modo ao outro, o coreógrafo chama a uma reflexão sobre possibilidades e comunicabilidade.

Se esse aspecto de pós-modernidade pode sugerir um tempo passado, a última obra do programa, *Hearts And Arrows*, de Benjamin Millepied, parece se ligar diretamente a outros tempos. Ao mesmo tempo em que é perceptível uma aproximação visual e sonora com os anos 1980, também estamos pontualmente em uma reflexão sobre um outro passado: a coreografia é a segunda de uma série (*Gems*) que Millepied concebe a partir de uma homenagem a *Jewels*, de George Balanchine, coreografia que faz parte de seu próprio repertório enquanto intérprete, de quando dançava no New York City Ballet.

A cenografia de *Hearts and Arrows* traz um palco quase nu, chamando a atenção para os elementos de um teatro, suas luzes e estruturas, e o trabalho de movimentação, alternando entre os pequenos grupos e a movimentação em solos, numa estrutura fragmentária, outro elemento bastante marcado de épocas passadas, com pequenas sequências coreográficas, bruscamente interrompidas. Os melhores destaques de *Hearts and Arrows* ficam nos trabalhos de conjuntos que o coreógrafo faz, e que colocam a obra dentro de um contexto nesse programa, ao lado das demais obras apresentadas, mas, sobretudo, dentro de um contexto para a companhia.

O lugar-comum é um espaço que fica beirando *Hearts and Arrows*, por exemplo, com a música de Philip Glass, que o próprio coreógrafo sugere ser bastante reaproveitada em dança, mas que, se pensada como um apontamento, uma flecha na direção dos anos 1980, tem um pouco mais de sentido do que a causalidade da trilha sonora original comissionada para essa obra não ter ficado pronta a tempo. Com esse grupo pequeno de bailarinos, Millepied consegue sair dos lugares-comuns mais frequentes de seus duos, e ainda evitar as dificuldades na criação para grupos maiores.

O tamanho da companhia é, mais uma vez, seu grande trunfo. A proximidade entre os bailarinos, suas capacidades e ótima interação criam um grupo bastante capaz de realizar aquilo a que se propõem, se apropriando de grandes nomes tão bem quanto dançam criações originalmente encomendadas para eles.

Com o novo trabalho de Millepied junto da Opéra de Paris, fica pendente a questão dessa dupla associação, de quanta dedicação vai ser possível destinar a cada companhia e de quais os bons ou maus resultados que essa vida dupla pode

trazer. Mas, até o presente momento, os melhores resultados do trabalho de Millepied continuam bem demonstrados no L.A. Dance Project 3.

### **3.21. Light Bird | Luc Petton**

**11/05/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/05/11/light-bird-luc-petton/>

Light Bird, conceito de Luc Petton com coreografia e encenação suas em parceria com Marinén Iglesias-Breuker, coloca, mais uma vez na carreira de Petton, aves em cena junto de seus bailarinos. Esses trabalhos, levados pelo coreógrafo há mais de uma década, investigam as formas de gestos poéticos que podem ser criadas a partir da inspiração e do contato com os animais, em cena.

Originário do Japão, o Grou da Manchúria é uma ave de um metro, atualmente em perigo de extinção. A corpulência da ave ao mesmo tempo que sua aparência alongada pelas grandes patas e asas criam um objeto estético vivo, que foi usado frequentemente na arte japonesa, e que vem em Light Bird ser retrabalhado em forma de coreografia, incluindo a participação, nas apresentações, de três aves em cena.

Enquanto o projeto parte de uma proposta simples e clara - a investigação de quais as possibilidades de interação, jogo e comunicação entre as diferentes espécies em cena -, a realização cênica do trabalho fica beirando o simplista. O elemento mais interessante da obra é a cenografia de Patrick Bouchain, que transforma o palco em um viveiro e cria um tapete de couro manipulável pelos bailarinos que permite a criação de volumes inesperados no piso da cena.

Sobre esse tapete, a obra é claramente dividida entre trechos em que os bailarinos dançam, e trechos em que as aves são colocadas à vista do público. Mostrando interessantes resultados da pesquisa corporal, desde os primeiros movimentos da obra percebemos a sua relação com as aves, marcadas sobretudo pelo uso do corpo alongado e das extremidades projetadas. Os trechos em duos da coreografia reforçam aspectos de interação animal e coexistência pacífica, deixando um intrigante tom de calma, que é bruscamente interrompido quando, na lateral do grande viveiro do palco, uma porta se abre e entram em cena as aves.

Em cena, as interações dos Grous com os bailarinos são limitadas aos objetos de interesse que são apresentados às aves e às formas de recompensa que

os bailarinos podem oferecer pouco discretamente a elas, que ocupam a maior parte de suas cenas tentando escapar do palco-viveiro, e, aqui, a reflexão que intencionava tratar da interação e da partilha, acaba tratando muito mais de aprisionamento e incômodo.

Um aspecto de zoológico domina a cena de Petton, e a imprevisibilidade das aves deixa as partes da obra em que elas estão em cena com um incômodo caráter de improvisação mal sucedida. O próprio coreógrafo reflete sobre o desenvolvimento de uma aptidão para o aleatório nos bailarinos e no músico que estão em cena, e essa aleatoriedade chega intensamente ao público, e em um grande contraste com as cenas sem as aves. Sem os Grous, os bailarinos dançam sobre a experiência que têm nesse projeto singular; com os Grous, os bailarinos trabalham como guardadores ou adestradores, e o que é apresentado é muito pouco artístico, e ainda menos, Dança.

Com essas dificuldades de execução, acaba fraca a impressão de interação, de coexistência, de dinâmica de descoberta sobre a qual o coreógrafo tenta criar. Ainda que sejam formadas algumas imagens e efeitos estéticos pungentes, sobretudo pelo ineditismo e pela característica do inesperado que o público tem frente à construção proposta, a sensação predominante é o incômodo. Há todo um discurso sobre a raridade da espécie, a dificuldade de sua reprodução, sua ameaça de extinção, mas confrontada com esse deslocamento beirando o politicamente incorreto de seis animais (revezando em dois "elencos") para a realização do projeto artístico de Light Bird.

O coreógrafo já falou sobre a reinserção dos descendentes dessas seis aves em seu meio natural, que faz parte do programa de salvaguarda de espécies no qual elas estão inscritas, mas, numa coreografia que tanto quer discutir o paralelo nas relações, vemos uma disparidade intensa, mascarada em discurso ecológico / ideológico, como se o espetáculo tivesse algo a acrescentar às aves.

À exceção do próprio coreógrafo (que também está em cena, mas com uma possibilidade bastante limitada de realização coreográfica), os demais bailarinos fazem um bom trabalho e desenvolvem movimentações que criam associações com as aves, mas que, em nenhum momento, teriam necessitado delas em cena para se realizarem completamente. Tendo que se ocupar das aves em metade do espetáculo, nesse meio termo entre a função de bailarino e a função de

cuidador dos Grous, fica enfraquecida o que poderia ser, em outras construções, uma obra interessante.

Ainda que o conceito de Petton para a obra seja instigante, sua realização prática em cena é questionável. Menos artística e mais experimental, o que vemos é uma instalação, alternada com elementos coreográficos - algo entre um espetáculo e uma visita inusitada ao zoológico. A leveza das aves, capturada em belas formas pelo material de divulgação do espetáculo e pela dança dos bailarinos (à exceção de Petton) quando estão em cena, se torna pesada, quase sombria, quando vemos as aves comendo das mãos dos bailarinos, fugindo do músico, e tentando destruir a tela que separa o palco do público.

Onde se propõe falar de interação e coexistência, acabamos por encontrar relações de submissão e controle, que não são aliviadas pela obra, e deixam marcado um gosto de fetichismo, de fixação. Querendo ser leves como as aves, não bastou a interessante e cuidadosa pesquisa do grupo, não bastaram as parcerias com diversas instituições zoológicas e de proteção aos animais que fazem parte da construção do trabalho; foi preciso transformar o palco em jaula e exibir como que em parada os animais incomodados. Luc Petton tem muito o que dizer sobre as aves e seu interesse nelas, mas ainda lhe faltam formas de trabalho e investigação adequadas, bem como soluções cênicas eficientes, para sair dos limites do aprisionamento e exibição e penetrar de fato os temas de contato e leveza que ele busca e defende.

### **3.22. deGeneration | Hofesh Shechter Company**

**12/06/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/06/12/degeneration-hofesh-shechter-company/>

Trabalhando com o elenco jovem de sua companhia, Hofesh Shechter se insere em uma esfera de treinamento e preparação de seus possíveis futuros dançarinos. Para oferecer a esses bailarinos experiências reais em trabalhos de dança, o coreógrafo montou um espetáculo com três coreografias suas — duas das primeiras de seu repertório, e uma mais recente — estabelecendo contatos entre seu elenco junior e alguns dos elementos que fazem parte de sua identidade e escritura coreográfica.

Já na primeira obra do programa, *Cult*, de 2004, fica lançado o principal questionamento possível frente a um elenco Junior: se a obra seria melhor com bailarinos experientes. A peça tem uma temática forte, anunciada pela trilha sonora — “algo pelo que lutar, algo pelo que viver, algo pelo que morrer”. Os bailarinos-personagens são colocados em cena enquanto indivíduos e grupos e os processos de estar juntos e estar separados vêm à tona. Individuação e individualidade frente aos outros é o que se repetem nas estruturas da obra.

Um risco para os bailarinos inexperientes, que se mostram focados na movimentação proposta, mas deixam a desejar na interpretação. Nesse sentido, se a dança for pensada a partir de sua veia interpretativa, e da colaboração fundamental do bailarino na realização completa de uma proposta, a resposta para a primeira questão — de se a obra seria melhor com bailarinos mais experientes —, é positiva. Mas, ainda assim, parece mais fácil notar problemas na característica um pouco vazia da coreografia do que em sua execução ou interpretação. As repetições e alterações dos movimentos não contribuem na possível construção de um entendimento mais linear e de enredo (ainda que não narrativo), que a obra parece tentar transmitir, ficando esse conteúdo mais dependente dos outros elementos estruturais que formam o espetáculo, como o áudio e, sobretudo, a iluminação.

A segunda obra do programa, *Fragments*, criada em 2003, é um duo retratando um drama de relacionamento — ou, melhor, um drama da impossibilidade de relacionamento. Vemos um casal de personagens que conseguem existir juntas, mas simplesmente não são boas nisso. Novamente, a exploração do junto-e-separado está em foco. Há pouca associação entre os dois bailarinos na coreografia, e quase a totalidade do trabalho centra em mostrar como eles não conseguem estar juntos, em cena, mas, aparentemente, numa metáfora de um relacionamento problemático: o que está fragmentada é a individualidade, em oposição ao desejo ou à tentativa de estarem juntos. Se inicialmente os bailarinos já começam a cena juntos, para depois irem se separando, fica uma impressão de que essa é uma condição a priori, sem um desenvolvimento prévio.

Aqui, a interpretação dos bailarinos encontra, novamente, uma dificuldade nas propostas do coreógrafo. A falta de emotividade no trabalho de Shechter deixa uma compreensão difícil do teor do relacionamento da dupla em cena. Sua preferência pela discussão do social esbarra num limite para comunicar nesse duo,

que carece de personagens e de enredo para uma construção mais completa de uma associação entre o público e a proposta. Não encontrando esses elementos, ainda temos a interessante construção do jogo corporal, que pode, em si mesma, sugerir associações, mas tem dificuldades em sustentar entendimentos desenvolvidos.

A última coreografia do programa, *Disappearing Act*, é creditada como uma criação de 2015, com a menção de ter sido retirada de outra obra do coreógrafo, *Under a Rock*, feita em 2012 para a portuguesa Companhia Instável, e que foi, na época, curiosamente apresentada precisamente junto das demais coreografias do atual programa de *deGeneration*, aqui mostrando um exercício de reciclagem artística, com a repetição, três anos depois, do programa, agora recolocado como se fosse uma proposta nova para esse grupo jovem.

A esse ponto, já está claro que repetição é, aqui, um elemento-chave. Todas as características do trabalho de Shechter são reapresentadas e recolocadas, quase idênticas, e, no todo do espetáculo, começam a questionar as possíveis nuances do coreógrafo — e continuamos, sobretudo, vendo outras formas de outra obra sua (talvez sua maior), *Uprising*, de 2010. Como no todo do espetáculo, permanecem os figurinos simplistas, com ar de ocasionais, *ready-made*, ou acidentais, ficando trabalhoso entender a existência de uma assinatura ou estilo neles. Novamente, o trabalho com a luz é fundamental, recortando e desenhando espaços no palco. Porém, aqui, parece que estamos vendo um espetáculo de luz que tem um elemento coreográfico, e não uma obra de dança com uma iluminação interessante.

O trabalho com os focos de luz apertados e diminuídos, direcionando a luminosidade angular da cena, dificulta a visualização dos bailarinos e de sua expressividade, mas, talvez, possa contribuir mais para um possível conceito de *Disappearing Act*, seja ele qual for que se queira encontrar. Também na construção desse conceito abstrato, a maior parte da coreografia se passa em sequências de luminosidade e *black-out*, quase excessivamente tentando nos mostrar o como as coisas podem desaparecer, mas, novamente, isso é proposto mais pelos efeitos de luz do que pela coreografia. Uma confusão na realização da proposta — e talvez mesmo na concepção da proposta — que se replica no público, que tem uma recepção difícil, sem entender muito bem o que sejam cada uma das coreografias,



como elas possam compor um todo, que todo seja esse, e, enfim, que trabalho é esse que se apresenta.

Oferecendo essas chaves de seu trabalho para seus bailarinos mais novos, Shechter se engaja com a experiência dos mesmos em dança. Há uma proposta de variedade, de cobrir um espaço de tempo e de tradição pessoal de movimento e de criação coreográfica que se realiza, mas ao mesmo tempo em que abre outros questionamentos. O trabalho de Shechter, fortemente enraizado nas temáticas sociais e interpessoais, nas dinâmicas de movimento explosivo alternado com micromovimentação, beira o repetitivo.

Enquanto uma de suas peças apresentada num programa misto fica interessante para ser vista e provocar questionamentos, essa seleção de três exemplos do mesmo material se torna um pouco insistente e pouco coesa. E aí, o que seria uma oportunidade de variedade para os bailarinos vira exercício de fuga da mesmice. Um exercício que, talvez, num elenco maduro e com experiência em cena, tivesse nuances interpretativas fortes o suficiente para se sobressair ao padrão das propostas do coreógrafo, mas que, na situação em que é apresentado, nesse programa, acaba degenerando em explorações de mecânica, que de fato revelam grandes potenciais, mas não os realizam tanto.

### **3.23. Golden Hours (As You Like It) | Rosas**

**19/06/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/06/19/golden-hours-as-you-like-it-rosas/>

A criação de 2015 de Anne Teresa de Keersmaeker para a sua companhia, Rosas, parte de duas inspirações pontuais que organizam a obra, sendo, variavelmente, mais ou menos perceptíveis ao longo de Golden Hours (As You Like It). Primeiramente, há o desejo de trabalho com música pop, colocado sobre o álbum de 1975 *Another Green World* de Brian Eno, especialmente a canção *Golden Hours*; em segundo lugar, há um trabalho com a peça *As You Like It* (Como Gostais) de William Shakespeare.

O trabalho com essas duas fontes, a princípio distancia alguns dos processos anteriores da coreógrafa, enraizados, sobretudo, em elementos estruturais, matemáticos e geométricos. Por outro lado, as fontes vêm a destacar

aspectos da pesquisa que De Keermaeker tem desenvolvido há algum tempo, sobretudo a partir do princípio do “como eu caminho, eu danço”, e levando-o a frente com as ideias de “como eu respiro, eu danço”, já aparente em alguns outros trabalhos anteriores, mas também dos elementos mais novos de “como eu falo, eu danço” e “como eu escuto, eu danço”.

A obra apresenta, em si, bastante do processo criativo da companhia. Sua primeira cena, mais precisamente um prólogo, é uma caminhada dos onze bailarinos da coreografia, do fundo da cena para a frente do palco, e de volta e outra vez, enquanto a música de Brian Eno toca repetidamente. Os últimos momentos dessa longa caminhada, que constrói suspensões de tempo e cria a sensação de uma nova realidade, são estruturados da mesma forma que a música que os inspira, mostrando então o maior dos relacionamentos desenvolvidos ao longo do espetáculo, com a repetição, nos movimentos, do padrão rítmico de Eno, que alterna duas sequências ternárias (como uma valsa), com uma sequência binária.

Colocando o foco do movimento nas extremidades do corpo, e, aqui, sobretudo nos pés, De Keersmaker transforma a caminhada de seus bailarinos em um ritmo improvável de esquerda-direita-direita / esquerda-direita-direita / esquerda-direita, que contribui para a criação de uma realidade paralela. Apesar de a coreografia — que dura mais de duas horas — ter sido toda criada, segundo a coreógrafa, sobre essa mesma música, a canção só aparece nos momentos iniciais da obra, no restante da qual predomina o silêncio, além de algumas intervenções de seus bailarinos-músicos-cantores.

Depois do interessante prólogo, uma projeção sobre o fundo escuro do palco anuncia que estamos entrando na peça de shakespeare. O trabalho com a peça também chega para a composição do espetáculo mais tardiamente do que a música, sua narrativa sendo usada como um pano de fundo que auxilia a construção de personagens e de relações entre as personagens dançadas em cena, mas que, segundo a companhia, não é um elemento necessário de ser completamente entendido na obra.

Porém, esse elemento extra exerce uma força dominante sobre o todo de *Golden Hours (As You Like It)*. Somos apresentados às personagens, aos eventos e intrigas da peça, a diversos de seus locais e seus efeitos, e, sobretudo, ao texto shakespeariano. Não há texto falado em cena (apenas umas breves canções

cantadas pelos bailarinos nas passagens entre os atos da peça), mas há uma projeção bastante insistente do texto de *As You Like It* no fundo do palco.

Essa apresentação do texto vem reforçar o aspecto do trabalho da coreógrafa com os princípios de “como eu falo, eu danço” e “como eu escuto, eu danço”. A construção da obra propôs aos bailarinos o trabalho de atores, tendo sido necessário decorar o texto de Shakespeare para criar as interpretações para ele, que foram feitas dentro de laboratórios dirigidos de improvisação estruturada. Estabelecendo em cena as personagens, os bailarinos criam dinâmicas de interação que variam de acordo com as relações entre cada uma das personagens — uma ligação direta com a variabilidade das formas como falamos com diferentes pessoas e a elas escutamos.

De Keersmaecker propõe que cada palavra do texto é um passo de dança, e que os bailarinos precisam estar inteiramente conscientes do todo desse texto e das interações que ocorrem, para que possam não apenas “falar” conforme suas personagens — entre aspas pois não há falas, de fato, há dança — mas também, “escutar” conforme as suas personagens. A projeção ao fundo ancora, além da divisão dos atos da peça, algumas das falas desse texto, mas a leitura tira o foco, em diversos momentos, do movimento construído.

Quando a coreógrafa menciona, pouco tempo antes da estréia da obra, a incerteza de quanto do resultado final será improvisacional e quanto dele será preciso e fixo, o que se observa é um desejo intenso pela pesquisa. E é isso que *Golden Hours* representa. Uma coreografia de pesquisa, e, dentro desse parâmetro, inovadora. De Keersmaecker está dando continuidade a seu projeto criativo, ao mesmo tempo em que tentando agrupar novos elementos a ele, como a discussão dos limites da tradução entre diferentes sistemas de linguagem — nesse caso o texto e a dança, e também recuperando os elementos da possível transcrição entre música e dança.

Como em toda coreografia de pesquisa, o caráter de inovação esbarra no elemento da aceitação e entendimento pelo público. Delicadamente, sobretudo nas passagens de um ato para o próximo, quando há mais movimento e — finalmente — alguma música, parte do público vai pouco a pouco abandonando a sala de espetáculo. É fácil retomar aqui uma velha discussão sobre o embate: temos um público que não está pronto para aquela arte ou uma arte que não está pronta para

aquele público? E ambos os pontos de vista, ainda que válidos, apresentam modos de trabalho diametralmente distantes.

É o impasse da inovação. Quanto de novidade pode ser apresentado para que seja bem recebido, e quanto de continuidade precisa ser colocado junto para que a digestão possa acontecer? Matemática complexa. De continuidade, temos alguns dos elementos da trajetória da companhia, como o tempo lento superposto a momento em que os bailarinos correm no palco, a insistência nas geometrias, círculos e espirais sobretudo, a cena quase vazia, o figurino com aspecto de cotidiano. Mas as dificuldades aqui se sobressaem, e é difícil pontuar suas origens. Não há má interpretação, os bailarinos da companhia são interessantes e capazes, não há falta de propostas, não há falta de interesse. Porém, mesmo durante as duas longas horas que estamos em contato com a obra, continua difícil juntar as diversas partes desse todo, que talvez façam um sentido claro e brilhante — dourado, até — na cabeça da criadora, que convive há meses com esse conjunto de elementos.

Quanto à possibilidade de dançar uma peça de Shakespeare, a coreógrafa consegue captar o ponto principal da fonte escolhida: a floresta de Ardem e seu potencial utópico e transformador. Entender o enredo — e mesmo as personagens — sem o conhecimento prévio, parece sinceramente improvável, mas a companhia defende que isso não é importante. Não sendo importante, permanece a questão de por quê temos o acompanhamento dos Atos e do texto da peça na projeção ao fundo, tirando o foco do elemento que seria, então, o fundamental. E não há resposta aparente. Porém, nos trechos em que a obra dispensa o texto — como a passagem do quarto para o quinto ato e, sobretudo, o prólogo — fica muito mais fácil de entender aquilo que é proposto, do que nos três- Quartos restantes da coreografia.

Nem toda pesquisa é bem sucedida. E ainda que em ciência aceitemos o dado negativo — o “não deu certo” — como uma nova fonte de conhecimento, em arte parece haver uma dificuldade séria com esse tipo de resultado, sobretudo na aceitação do público (ou do “grande público” como se costuma chamar, mas numa expressão bastante complexa e discutível). E disso decorre uma sequência de questões sobre as possibilidades de avanço na arte, que se fazem sim a partir de inspiração, mas, também, e sobretudo a partir de trabalho — muito, constante e árduo — e pesquisa.

O ponto principal da proposta da Rosas para suas Golden Hours é acertado em cheio: em cena foi criado um ambiente, uma temporalidade e uma relação interpessoal transformadoras. E isso, em si, é um sucesso. A correlação entre a proposta desse elemento na música de Eno, que mistura o pop e o processual, e na peça de Shakespeare, que mistura real e utópico, é forte e interessante e vale, em si, um espetáculo. Mas os muitos e múltiplos pontos acessórios a essa intenção são margeados na obra a distâncias diversas: não há uma boa solução para a fala lida e dançada; não há solução para a caracterização das personagens; não há uma solução para a proposta de adaptação do texto palavra a palavra — ainda que exista um interesse métrico, que parece estar claro para a criadora e talvez até para os intérpretes, mas que não se transpõe para além da cena.

Em suma, há pesquisa, há muitas propostas, mas não tantos resultados. E quando De Keersmaecker fala, retomando a música de Eno, que, sobre a direção de Golden Hours, é possível que o público “fique surpreso pelo seu grau de incerteza”, é difícil de discordar. Resta ver se com o tempo a pesquisa em andamento será continuada. Se, com o tempo, haverá resultados mais suculentos a se colher das sementes ora plantadas. Em caso positivo, Golden Hours (As You Like It) poderia vir se registrar na História como um novo começo, como inovadora e seminal; na outra possibilidade, são duas horas que ficam para trás, e nem tão douradas assim.

### **3.24. Paquita | Ballet de L’Opéra de Paris**

**23/06/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/06/23/paquita-ballet-de-lopera-de-paris/>

Da versão original de Paquita, coreografada em 1846 por Joseph Mazilier para o Ballet de l’Opéra de Paris, são poucas as fontes que sobreviveram ao tempo. A coreografia, que foi retirada do repertório do Opéra em 1851, foi apenas parcialmente preservada na Rússia, mas através de derivações da versão de 1882 de Marius Petipa, que tem músicas novas e nenhuma proposta de reconstrução da primeira versão. Mesmo a versão de 1882 também acaba ficando de lado, recebendo uma primeira reconstrução apenas em 1904, feita a partir de algumas

anotações sobre as criações de Petipa, que, de mais importante, tinha no elenco as futuras grandes estrelas do Ballets Russes de Diaghilev.

Quando Pierre Lacotte se propõe a refazer essa obra para o Opéra em 2001, é a partir de um conjunto misto e heterogêneo de materiais aos quais ele teve acesso que o novo Paquita foi construído, em diálogo constante entre construção e reconstrução. Mantendo a estrutura francesa, com a inclusão do Pas de Trois russo e alguns dos solos que ficaram reconhecidos no século XX, e, sobretudo, tentando refazer a pantomima romântica da criação original do ballet — ou pelo menos uma aplicação da técnica romântica para os bailarinos atuais — aquilo a que o público tem acesso atualmente não é uma remontagem histórica, ao pé da letra, mas uma remontagem reflexiva daquilo que — para o coreógrafo — é Paquita, e, portanto, uma versão nova e autoral.

Originalmente chamado Empire, são diversos os elementos que contribuíram para a fama do ballet na França, desde sua estréia. Um dos pontos principais foi a interpretação de Carlotta Grisi, já reconhecida e quase idolatrada por público e crítica pela criação da personagem Giselle, na coreografia homônima de 1841. Já em sua criação, Paquita é aclamado pela sua mistura de novidade e tradição, dosando o pitoresco popular do momento com a técnica aperfeiçoada da interpretação pantomímica, sendo comentada, desde então, como um possível excesso de melodrama.

Esses choques apontam para dificuldades da categorização da coreografia e, sobretudo, de sua reconstrução. Em questões de técnica, a movimentação principal era organizada pelo uso do Allegro. O Allegro, destoando do lirismo romântico presente em obras como Giselle e La Sylphide, propõe uma vivacidade quase única para a personagem principal da coreografia. A despopularização do Allegro ao longo do século XX e suas novas estratégias de elaboração pelas formas mais contemporâneas de dança podem ser, em parte, aquilo que leva bailarinas e públicos, nesse momento, a se sentirem ainda atraídos por essa obra tão peculiar.

No entanto, nada peculiar, e completamente integrada ao gosto do público daquele momento é a temática desenvolvida. As cenas, colocadas numa Espanha afrancesada abriam um espaço para novas formas de decoração, cenários e figurino — em suma, novas formas de exhibir as estrelas do Opéra. Não que a referência seja

completamente única: a Espanha e suas influências rítmicas, coreográficas, literárias e visuais estão calcadas no repertório do ballet francês desde o final do século XVII, mas o que se vê aqui é uma nova tendência de mulheres mais carnavais, em oposição às criaturas sobrenaturais que dominam a cena inicial do romantismo.

O que Paquita tem de exótico contando a seu favor para sua aceitação pelo público, o ballet também tem de incongruências. Desde um libreto considerado um pouco difícil para o entendimento, talvez mal desenvolvido, até sua realização problemática, que forçam lembrar, segundo o famoso crítico da época, Théophile Gautier — numa tentativa não tão bem sucedida de defender a obra — que “o público sabe que não deve exigir de um ballet um bom senso rigoroso, e uma lógica bem elaborada”. Estamos aqui numa lógica mercadológica de criação de coreografias como entretenimento, e de temporadas de dança como eventos que eram tão — ou até mais — sociais quanto artísticos: uma época em que estar na Opéra de Paris seis noites por semana era tão comum quanto estar à frente da televisão é comum hoje em dia.

Muito da produção do período vem, então, mais de uma necessidade de criação e produção para um mercado específico do que de um grande impulso artístico e estético. Essa mesma lógica acompanha Paquita em sua transição pela Rússia e seu retorno à Paris no século XX, e ainda aparece insistente na discussão da Paquita atual de Lacotte. Enquanto o trabalho de arqueologia musical de David Coleman para a reconstrução da trilha sonora, considerando tanto a versão original de Deldevez e as alterações e arranjos de Minkus (responsável pela música da versão russa do ballet), conta com o apoio das partituras, anotações e observações dos músicos sobre suas propostas e interpretações, onde seria possível buscar, atualmente, a dança de Paquita, espalhada no tempo?

Existe uma certa quantidade de anotações sobre a dança desse ballet, mas anotações não dão conta completamente da movimentação. Há uma quantidade extraordinária de memória corporal de intérpretes diversos para versões e papéis diversos da obra, sendo transmitida e submetida aos efeitos naturais da memória e do tempo. Há um enredo razoavelmente fraco, de pouca profundidade, e que demanda muita pantomima para ser transmitido, dificultando intensamente a sua compreensão atual. E ainda assim, há um interesse nessa obra — tanto por parte do público como por parte da direção do Opéra. Ou, pelo menos, da direção

anterior da companhia. Comissionado durante a direção de Brigitte Lefèvre e colocado por ela nessa que foi a última temporada que programou para o Opéra, atualmente já sob nova direção, Paquita representa um dos grandes propósitos observáveis pelos diversos programas que a antiga diretora construiu ao longo de seus mais de vinte anos comandando a companhia: a preservação da memória do Opéra.

Porém, aqui se instauram grandes debates sobre o que é possível preservar desse ballet. Mais que isso, retomam-se as questões sobre o plano artístico da gestão da companhia, que mistura esse tipo de “reconstrução” de Paquita, que leva em conta a versão russa da obra, com coreografias como *Le Palais de Cristal* de George Balanchine — *Le Palais de Cristal* é uma coreografia originalmente criada para o Opéra e que, por ser bem mais recente, tem mais formas de registro e acesso da versão originalmente feita em Paris, versão essa que a companhia continua a dançar, apesar de o próprio coreógrafo ter modificado drasticamente a obra e mesmo seu título ao longo da vida. Esse caráter misto de Paquita, enfim, chama atenção ao caráter misto da gestão da companhia como um todo, que, já historicamente, tem um repertório de impasses entre a direção artística e os coreógrafos que são convidados para os trabalhos.

Como um todo, essa nova Paquita tem interesse. O que ela apresenta de mais inteligente é a sua relação com o passado: temos uma nova criação, assinada por um coreógrafo atual; informada pelo passado e pela história da obra, mas que não tenta, em nenhum momento, muito sabiamente, se oferecer como uma janela para o repertório do romântico. É a reflexão que Lacotte, através de muita pesquisa, pode construir sobre o passado, mas, como reflexão sua, é uma reflexão do nosso século. Quanto a esse aspecto, não há problemas. Os problemas que aparecem são oriundos muito mais de algumas propostas do que de suas realizações. Sobretudo, permanece um questionamento que chega forte no público, que lê avidamente o programa da obra para tentar entender aquilo a que assistiu: o que isso quer dizer?

Porque mesmo considerando que a pantomima foi um fenômeno interessante dos séculos XVIII e XIX ela foi desaparecendo da dança e, sobretudo, da compreensão do público em geral. E, se ainda existe um fascínio na recriação do repertório clássico como obra de museu, há que se interrogar sobre as possibilidades de comunicação dessas formas, e os interesses artísticos, estéticos e



culturais de sua produção, para que não estejamos permanentemente inscritos em lógicas de produção artística que ficaram estabelecidas séculos atrás e que têm pouca ligação com a dança e o público de agora, mesmo que sejam feitas através de bons trabalhos e de boas pesquisas.

### **3.25. Les Étés de la Danse, 2015 | Alvin Ailey American Dance Theater**

**11/05/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/07/11/les-etes-de-la-danse-2015-alvin-ailey-american-dance-theater/>

Les Étés de la Danse é um festival de verão dedicado à dança internacional, que acontece em Paris durante esse mês de julho pela 11ª Edição. O conceito é sempre grande: uma grande companhia internacional, em um grande teatro da cidade, com uma grande temporada de apresentações, em grande variação de preços, possibilitando grandes públicos (a maior edição foi a de 2012, que contou com 54 mil espectadores).

Organizado desde a fundação pelos seus criadores, Marina de Brantes e Valéry Colin, o festival trouxe para Paris, entre outras, temporadas do San Francisco Ballet, do Ballet Nacional de Cuba, do Les Grands Ballets Canadiens de Montréal, do Miami City Ballet, da Paul Taylor Dance Company, do Ballet da Ópera Nacional de Viena, e do Alvin Ailey American Dance Theater, que, pela quarta vez, é a companhia convidada para atual edição.

2015 traz ao palco do Théâtre du Châtelet 27 apresentações de 18 coreografias de 10 coreógrafos da companhia, sendo 10 estreias francesas e 8 aclamadas coreografias do repertório da Alvin Ailey. O festival também inclui um estágio de imersão para bailarinos, duas audições para a companhia e uma programação de filmes de coreografias da AAADT.

Além de uma noite de gala, com apresentação de trechos de diversas obras que integram o programa proposto para o festival, foi criado um Encontro-Espetáculo que, na tarde de 8 de julho, abriu o Châtelet para o público assistir a duas coreografias comentadas da companhia, apresentadas pelo único bailarino francês atualmente no grupo, Yannick Lebrun, que reconta a história da AAADT, além de contextualizar as obras assistidas e apresentar os bailarinos ao público.

O interesse desse encontro não é tanto o de atrair mais público para o evento, que já tem diversas apresentações completamente esgotadas e poucos ingressos disponíveis nas demais, e sim o de abrir um espaço a preço acessível para diversos públicos potenciais para a dança.

A escolha do repertório para essa tarde de encontro foi pontual e eficiente, numa mistura que não se repete em nenhuma das 27 apresentações da temporada, mas que funciona para exemplificar o trabalho da companhia: *D-Man in the Waters*, de Bill T. Jones; e a coreografia-assinatura de Alvin Ailey, *Revelations*.

*D-Man in the Waters* é uma coreografia de 1989, revisada em 1998 e que entra para a AAADT e 2014, já na gestão de seu terceiro e atual diretor artístico, Robert Battle (que também tem três coreografias suas — *The Hunt*, *Takademe*, e *Strange Humors* — no programa da temporada). Reconhecida com um Bessie (New York Dance and Performance Award), a coreografia de Bill T. Jones é tida como um dos grandes exemplos da estética pós-moderna.

Formalismo e musicalidade organizam uma obra que é oferecida como homenagem a Demian Acquavella, no momento da criação da obra, ex-bailarino da companhia de Jones, que lutava contra complicações da AIDS. O bailarino viria a falecer no ano seguinte à criação da obra, que reflete sobre sua luta e sua vontade de viver, mas sem apresentar exatamente um tom triste. A coreografia, pulsante e resiliente, mostra a insistência do humano em continuar.

Inteira coreografada com os bailarinos sorrindo, a obra não conta uma história precisa, mas passa a sensação de resistência, e comunica a felicidade de acreditar nas chances, na sorte, nas possibilidades de melhora. Um tocante depoimento do esforço de um indivíduo e de como a vida pode ser celebrada, mesmo através das dificuldades.

O tom solene do tema de *D-Man*, em relação a sua aparência que beira o leve, o esperançoso e promissor, também dialoga com a segunda obra do Encontro-Espetáculo, *Revelations*, do fundador da companhia, Alvin Ailey. Essa obra, sua décima coreografia, se inspira nas memórias do coreógrafo dos serviços religiosos batistas para levar o público à igreja, numa reconstituição coreográfica das sensações de que ele se lembra de ter enquanto criança, quando ia à igreja aos domingos.

Às vezes triste, às vezes jubilante, mas sempre esperançosa. É assim que Ailey caracteriza a herança cultural afro-americana, que ele pontua como uma das maiores riquezas dos EUA. Estruturada em dez cenas divididas em três partes, a coreografia apresenta o arrependimento, o desejo de cura pela religião, a purificação do perdão — ilustrada por uma cena inspirada nos ritos de batismo — e o sentimento da liberdade e a busca por ela.

A trilha sonora de cantos tradicionais retoma o que o coreógrafo chamava de memórias do sangue, suas memórias de sua vida no sul dos Estados Unidos e sua necessidade de contar a sua história, a história dos negros americanos, que não se contava na dança daquela época (e que continua uma história frequentemente marginal — tratando do mundo da dança, há pouco, em 30 de Junho, vimos a grande surpresa e comemoração pelo American Ballet Theatre ter elevado Misty Copeland ao posto de Primeira Bailarina, a primeira negra nessa função nos 75 anos de história daquele grupo).

O final de *Revelations* nos coloca no meio da congregação, durante um serviço de domingo, com as mulheres com chapéus e leques se abanando, e todos os fiéis que sentem, na celebração religiosa, a esperança e a alegria características desse rito.

A emblemática coreografia foi dançada em 71 países, em 6 continentes. Essa semana, ela levou Paris para a igreja — e uma igreja bastante incomum por aqui. A resposta do público foi intensa. Aplausos em cena aberta, gritos, acompanhamento da música com palmas, pessoas chorando, e tanto tempo de agradecimentos e mais aplausos quanto a direção permitiu, antes da breve apresentação dos bailarinos e o convite para as demais apresentações da temporada.

A relevância de *Revelations* é difícil de ser medida. Sua importância histórica é inegável, e a forma como traduz o rito em dança cênica foi paradigmática para a dança moderna dos Estados Unidos. A companhia é reconhecida por uma resolução do Congresso dos EUA como “vital embaixadora cultural estadunidense no mundo”, e a missão de Ailey foi levada adiante pela sucessora que ele nomeou, Judith Jamison — diretora artística emérita desde que a mesma passou o comando da companhia para Robert Battle.

O projeto, já iniciado por Ailey, de criar novas obras, mas de preservar obras do passado, é continuado na companhia e se apresenta intensamente no programa dessa temporada dos Étés de la Danse. Sua afirmatividade e identidade fazem a companhia ainda mais relevante, sobretudo, quanto a sua inserção nesse festival, no cenário social e político que caracteriza a França, ainda herdeira de profundas desigualdades e preconceitos de diversas origens.

As reflexões de Ailey sobre racismo, sobre as dificuldades econômicas e sociais da criação de dança continuam tão vivas hoje quanto foram há mais de meio século. Comungar com suas obras é entrar no espírito de seus questionamentos, e fazer parte de uma história em construção e que sempre demanda mudança, melhoria e trabalho de qualidade.

### **3.26. La Fille Mal Gardée | Ballet de L'Opéra de Paris**

**12/07/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/07/12/la-fille-mal-gardee-ballet-de-lopera-de-paris/>

A história de La Fille Mal Gardée, ballet originalmente criado em 1789 para o Grand Théâtre de Bordeaux por Jean Dauberval é simples. Temos dois jovens camponeses — Lise e Colas — apaixonados, mas a mãe da garota está decidida a casar Lise com o filho de um fazendeiro rico, se dedicando a vigiar a filha para que ela não se aproxime demais de Colas. A coreografia é uma das mais tradicionais do Repertório Clássico, tendo sido recontada e refeita inúmeras vezes, por diversas companhias e coreógrafos.

O Ballet de l'Opéra de Paris já teve em seu repertório cinco versões distintas dessa coreografia, as quatro primeiras — que já não são dançadas — são datadas de 1803, por Eugène Hus — que foi bailarino da versão de Dauberval; 1828, por Jean Pierre Aumer; 1980, por Heinz Spoerli; e 1987, por Joseph Lazzini. A atual versão dançada pelo Opéra, e a última a entrar no repertório da companhia foi criada originalmente para o Royal Ballet de Londres, por Frederick Ashton em 1960, sendo remontada pelo Opéra pela primeira vez em 2007, e apresentada por volta de 60 vezes desde então.

Tida como expoente da Escola Clássica e do Ballet Pantomima, La Fille é a primeira realização completa das propostas iniciadas pelos reformadores da dança

— como Cahusac e Noverre —, que propunham afastar essa forma artística das máscaras e da afetação do Ballets à Entrée dos séculos XVII e XVIII. Ainda mais importante, é a única história e partitura que nos chega dessa época fundamental para a formação da dança ocidental.

Porém, é imprescindível considerar as condições em que essa coreografia chega ao público hoje em dia. Da versão original, existe uma quantidade de anotações sobre as cenas de pantomima, e existem cópias da primeira trilha sonora, composta por canções populares da França daquela época. Porém, a única tentativa contemporânea de reconstrução, ou de pesquisa histórica em cima dos originais, é uma versão de 1993 do Ballet du Rhin, apresentada sob o primeiro título que a obra recebeu, O Ballet da Palha. E mesmo essa versão de reconstrução histórica teve toda a coreografia criada segundo o estilo do período, mas não segundo a coreografia original, pois nada da coreografia da primeira versão da obra ainda existe.

Também a música original não costuma ser usada: as muitas versões de La Fille que existiram e ainda existem se baseiam em outras trilhas sonoras, como a composta por Catterino Cavos na versão russa de Charles Didelot para o Ballet Imperial do Teatro de São Petesburgo de 1808, a composta por Luis Joseph Ferdinan Hérold na versão de 1828 de Jean Pierre Aumer para o Opéra de Paris, ou ainda a de Peter Ludwig Hertel na versão de Paul Taglioni (tio da famosa bailarina Marie Taglioni) coreografada em Berlin em 1864. A composição de Hertel serve de trilha para a maior parte das versões, dentre elas a mais famosa é a de Marius Petipa e Lev Ivanov feita em 1885 para o Ballet do Teatro Imperial de São Petesburgo, mas que usa não apenas Hertel, incluindo também trechos da versão de Hérold, além de novas cenas compostas por Minkus.

Essa versão de Petipa foi anotada em sistema de notação Stepanov por Nicholas Sergeyev, e sai da Rússia junto do maestro em 1917, chegando com ele na Inglaterra, onde vai ser remontada para o Royal Ballet de Londres junto de diversos outros clássicos de Petipa. Porém, a lista de versões não se encerra aí. Muitos outros coreógrafos fizeram suas próprias La Fille, dentre outros, Alexander Gorsky (1903), Léonide Lavrovsky (1937), Bronislava Nijinska (1940), Dimitri Romanoff (1949), Alicia Alonso (1964), e Claude Bessy (1985).

Com essa perspectiva em mente, surge um distanciamento que nos impede de pensar em uma continuidade autoral da coreografia de *La Fille Mal Gardée*. Tampouco há uma continuidade da música, e nem mesmo do enredo (as versões da coreografia tem combinações completamente variáveis entre por volta de 30 e 60 cenas). Aquilo que foi transmitido — e bem transmitido — através do tempo é o argumento original de Dauberval e sua ideia, praticamente inédita, de colocar em cena os camponeses franceses. É fundamental pensar que a dança naquele momento ainda se prendia sobretudo às representações de deuses, de heróis mitológicos, de grandes histórias e tragédias morais, apresentadas com canto e recitativo para garantirem o andamento das histórias retratadas. É a ideia de colocar em cena uma pastoral cômica que responde pela originalidade desse ballet, sua intensa e positiva recepção pelo público, e sua continuidade no tempo.

Pensar no ano da criação de *La Fille*, 1789, é pensar na preparação da Revolução Francesa, e, inocentemente, podem ser feitas associações posicionando Dauberval como um defensor dos ideais revolucionários — por colocar em cena o povo francês. Porém, essa é uma associação perigosa. Dauberval era um dos coreógrafos preferidos do público da época, formado sobretudo pela aristocracia francesa, com a qual ele mesmo se identificava, sendo famoso por preferir o público dos Camarotes ao público da Orquestra.

Mesmo ao levar em conta essa escolha pelos sujeitos simples na história, não dá pra deixar de notar que o retrato que ele faz desses camponeses em cena não tem muito da realidade daquele momento — estávamos, então, em meio a uma das maiores crises financeiras da França, que se encontrava assolada pela fome e pela miséria, e os camponeses de Dauberval vivem em constante alegria do contato com o campo e com o trabalho braçal, retratado como leve e feliz nas cenas do ballet. Mais ainda, no ano seguinte à criação do ballet, insatisfeito com a tomada popular da França pelo Terceiro Estado, Dauberval se exila na Inglaterra — onde ele mesmo remonta a sua primeira versão de *La Fille* para o Pantheon Theatre de Londres em 1791 — só retornando à França em 1796, onde ele morreria uma década depois.

Em todo esse histórico, os únicos traços de consideração social dessa obra não tratam da luta de classes do momento, mas sim da situação dos casamentos, que ainda eram costumeiramente arranjados pelas famílias dos jovens,

sem que o amor ou as preferências individuais tivessem qualquer impacto sobre a decisão econômica do contrato de casamento. Assim, com essa elaboração do tema, Dauberval consegue tocar num ponto que aflige diversos estratos sociais, e colocando a ação centrada no campo, ele atende aos desejos de seu público aristocrático por cenas ambientadas no pitoresco, desconhecido e incomum.

Quando Frederick Ashton vai coreografar uma nova versão de *La Fille Mal Gardée* em 1960 para o Royal Ballet, quais são, então, as bases que ele escolhe? A música é uma adaptação reduzida da versão de 1828 de Ferdinand Hérold (mais de 20 sequências são eliminadas), orquestrada por John Lanchbery para se encaixar precisamente nas propostas coreográficas de Ashton. O enredo é construído pelo coreógrafo a partir de duas referências principais: um programa de uma versão russa publicado em 1937, que ele reformula segundo suas próprias propostas; e, sobretudo, a partir das opiniões de Tamara Karsavina, que havia dançado a versão de Petipa/Ivanov no Mariinsky e que a reconta detalhadamente ao coreógrafo, que parte dessas bases mistas — além de referências a muitas outras versões — para criar seu próprio trabalho.

Da constante referência que várias companhias insistem em colocar em seus programas indicando que suas obras são “d’après Dauberval” (significando que a versão apresentada parte da versão de Dauberval), é difícil separar aquilo que é apenas marketing barato para vender a coreografia com uma ligação com o passado, e aquilo que é de fato conteúdo, reelaborado em cena. A continuidade que existe em *La Fille*, é uma continuidade dramática, uma linha (bastante geral) que interliga e relaciona as muitas versões de obra que foram e são apresentadas. Sim, essa linha foi lançada pela primeira vez por Dauberval, porém ela foi costurada por diversas outras mãos, com diversas intenções, numa rede — ou teia — de aproximações e afastamentos.

Essa teia chega ao público da versão de Ashton com destaque para vários elementos que, pode-se supor, foram propostos já por Dauberval. Ainda temos um ballet leve, que elimina todos os elementos do trágico, todos os traços de heroísmo, pra tratar de fatos cotidianos, de personagens que são nomeadas mas que não passam de figuras genéricas: o título já nos esclarece, não está em cena o drama de Lise e Colas, mas a história de uma garota, vigiada pela mãe e tentando fugir dessa supervisão para ficar com seu amado.

Se o enredo parece excessivamente simples, não é por acaso. Quando essa história foi proposta estávamos nos primeiros passos do Ballet Pantomima, e enredos simples são os mais práticos para o início da verificação da possibilidade de uma coreografia contar uma história, sobretudo sem canto e com relativa independência da música, como eram os objetivos do momento. E o fato de o enredo ser simples abre espaço para muitas outras formas de continuidade — não é à toa que essa foi uma das coreografias melhor aceitas pelo público de Ashton: diminuindo as intrigas, os detalhes de um enredo complexo, abre-se um espaço para a dança e a sua admiração enquanto qualidade de movimento.

Os movimentos em si provavelmente não guardam semelhança alguma com a coreografia de 1789 — como mencionado, a única coreografia que tenta refazer o estilo da primeira versão é a do ballet du Rhin, de 1993. Porém, essa semelhança com a primeira versão não é de fato uma obrigação para cada nova criação de *La Fille*, salvo os casos em que um ou outro coreógrafo decidam anunciar seus trabalhos como feitos a partir da coreografia de Dauberval — nesses casos, público e crítica podem se debruçar, esmiuçar e questionar as possibilidades e formas de contato que a companhia estabeleceu com a obra de 1789 (e, salvo raras exceções, se decepcionar com a conclusão de que essas formas não existem). Porém, essa não é a situação de Ashton. Decidido a fazer sua própria obra, Ashton credita a Dauberval o argumento emprestado — referência justa e devida — mas não a coreografia, que ele Ashton assina inteiramente.

Cômico, leve e pitoresco, o *La Fille Mal Gardée* de Ashton não tem pretensões historiográficas: não há tentativa de reconstruir um tempo e espaço, uma versão específica do ballet. O que o coreógrafo parece nos apontar é uma potência que emana dessa história, desse enredo, e que aos seus olhos parece poder ainda comunicar — ou pelo menos assim lhe parecia em 1960 quando de sua criação, mas que, a julgar pela reação do público de 2015, não está desaparecida, tampouco enfraquecida: continua pulsante, a um instante se mostrando, e no seguinte escapando dos olhos do público, que vigia, mas não tão atentamente e mantendo um tom de brincadeira, a garota, a história, e o ballet.



### **3.27. L'Anatomie de la Sensation (pour Francis Bacon) | Ballet de l'Opéra de Paris**

**17/07/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/07/17/lanatomie-de-la-sensation-pour-francis-bacon-ballet-de-lopera-de-paris/>

L'Anatomie de la Sensation (pour Francis Bacon) [A Anatomia da Sensação (para Francis Bacon)] é a segunda coreografia do inglês Wayne McGregor para o Ballet da Ópera de Paris, criado em 2011 e reprisado como encerramento da temporada 2014/2015 da companhia. Inspirado por pinturas de Francis Bacon (a quem o coreógrafo dedica a obra desde seu título), McGregor propõe ao público explorações sinestésicas do movimento, num diálogo entre a fisicalidade e a emoção.

A fisicalidade é uma característica fundamental do trabalho do coreógrafo, observável na sua pesquisa contínua desde 1992 com a sua companhia Wayne McGregor | Random Dance, e também nas diversas obras que fez enquanto artista convidado de outros grupos, e Coreógrafo Residente do Royal Ballet de Londres (cargo que mantém desde 2006 com a distinção de ser o primeiro coreógrafo contemporâneo no posto, além de ser o primeiro ocupante do cargo em 16 anos, desde Frederick Ashton). A exploração corporal de McGregor parte do gesto e da estrutura corporal, buscando novas formas de movimentação, assim como novas formas de associação entre os corpos que dançam.

Seus inovadores equilíbrios, centros compartilhados, segmentações corporais, se associam a um outro caráter inovador do trabalho de McGregor: o uso da tecnologia — que, nessa obra, trata de tecnologias mais primárias do que os muitos computadores, máquinas e projeções que são habituais em suas obras: a construção arquitetônica da cena.

Comissionada pela então diretora do Opéra, Brigitte Lefèvre, para ser montada no palco da Opéra Bastille — a segunda casa da Opéra de Paris, mais moderna e com mais recursos técnicos — a obra conta com o apoio fundamental do cenógrafo inglês John Pawson, também responsável pela cenografia da premiada coreografia Chroma, de 2006, de McGregor para o Royal Ballet de Londres. Para A Anatomia da Sensação, Pawson empresta de Bacon uma noção estrutural presente em diversas das obras que o coreógrafo decidiu usar como inspiração para sua

composição: a estrutura do tríptico — a apresentação de um tema em três segmentos, costumeiramente dentro de uma linearidade ou programa associativo.

Aqui, Pawson elabora duas enormes paredes brancas móveis, que, angulares, giram e se ajustam em cena, recortando o espaço, mas, sobretudo, a luz de Lucy Carter (já antiga parceira de McGregor, desde a fundação da Random Dance). As diversas possibilidades combinatórias dos posicionamentos das paredes, suas frestas, os espaços que ocupam e aqueles que deixam vazios, criam, quando associadas à iluminação, lugares variados no palco. Passa a ser possível para o coreógrafo construir cenas paralelas, mas que passam a impressão de estarem em locais completamente distintos, como se fossem duas telas diferentes colocadas próximas. Ao mesmo tempo, existe a possibilidade de trânsito — possibilidade que o coreógrafo explora intensamente, fazendo seus bailarinos passarem de um a outro espaço.

Ainda que a maior parte dos quadros de Bacon partam de elementos reconhecíveis, compreensíveis, o trabalho do pintor é sobretudo com a distorção dessa representação. Seus humanos estão retorcidos, seus objetos se transformam, seus espaços se misturam. O que fica claro da observação do coreógrafo dos trabalhos do pintor é o sentimento de um convite a novas percepções: como é possível entender tal e tal informação de novas formas.

Mais do que simplesmente entender aquilo por si só, a reflexão do coreógrafo, presente ao longo de sua carreira e de sua pesquisa acadêmica em ciência cognitiva, trata da noção de cognição distributiva, a possibilidade de que um grupo de pessoas possa compartilhar e desenvolver uma linha de pensamento comum. Aqui, vemos o ponto claro de seu trabalho corporal: partir do conflito para encaminhar formas de resolução e coexistência.

Sua observação do processo criativo como algo que parte de um ponto mas que continua sempre em frente, sem voltar ao início — portanto sem a criação de ciclos — é algo que o coreógrafo observou também nas pinturas que o inspiram para *A Anatomia da Sensação*. Quando ele faz referência às formas como Bacon foge das regras artísticas criando sua própria sintaxe, podemos entrever as estruturas de sua obra, que tenta escapar de possíveis caminhos prontos, mantendo o cenário em constante alteração, a luz em constante alteração, os conjuntos em constante alteração, e suspendendo as noções de completude que costumamos

esperar de obras de dança narrativas (apesar de haver uma divisão possível do espetáculo em cenas — pautadas pelos nove movimentos da trilha sonora — as cenas não seguem lógicas narrativas, não estabelecem enredo, raramente criam desfechos).

Suspendendo o espectador na sensação do desconhecido, McGregor refaz o processo de sua apreciação das obras de Bacon como potencializadoras e provocadoras. Elas te oferecem alguns indícios, mas não são rotas completas, não há uma linha de chegada ao fim do caminho; há a apresentação de um conteúdo que pede ao público que o leve adiante.

Existe uma dramaturgia, mas é uma dramaturgia de conjuntos. Do vazio, do múltiplo da confusão. Assim como o coreógrafo propõe que as obras de Bacon não sejam exatamente representativas, sejam mais indiciais (apresentando rastros de sensações), o mesmo projeto foi desenvolvido com os bailarinos, que foram parte fundamental da pesquisa de criação da *A Anatomia da Sensação*. Tratando do processo criativo, McGregor exemplifica com o trabalho com uma figura que, num quadro de Bacon, grita. Ele propõe uma interpretação sinestésica: devemos ouvir o grito, através da imagem, mas não por formas de associação direta, não porque exista uma boca aberta, como que a gritar; e sim, pelas técnicas de apresentação e tratamento da imagem do pintor. Para transformar isso em coreografia, o questionamento que se propõe aos bailarinos é similar: como dançar o som do grito?

Assim, não há mímica, não há gesto representativo, há a criação de corporeidades e situações cênicas que oferecem um ou outro caminho para possíveis ideias. Cabe ao público aceitar a proposta e tomar esses lugares como pontos de partida, para chegar a algum entendimento — pessoal — desse estudo pouco pictórico, bastante analítico, e que quase disseca a anatomia das sensações.

### **3.28. L'Histoire de Manon | Ballet de l'Opéra de Paris**

**23/07/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/07/23/lhistoire-de-manon-ballet-de-lopera-de-paris/>

Para sua despedida dos palcos da Opéra de Paris, Aurélie Dupont escolheu o ballet *L'Histoire de Manon*, criado em 1974 por Kenneth MacMillan para o Royal Ballet de Londres, e presente no repertório da companhia nacional francesa

desde 1990. Aqui, somam-se as tradições da aposentadoria compulsória dos bailarinos da companhia — aos 42 anos e meio — e a possibilidade de escolha pela estrela que se aposenta da obra que terá sua última reverência junto do grupo.

A regra da aposentadoria compulsória sempre existiu na companhia. Por muito tempo, porém, as idades de aposentadoria eram diferentes: até há pouco mais de 10 anos, as mulheres se aposentavam aos 40 anos e os homens aos 45. Se por um lado a regra parece injusta, por não considerar as condições e capacidades de cada bailarino individualmente, por outro ela garante uma continuidade da promoção de bailarinos dentro da companhia.

Considerando a possibilidade de entrar na École do Ballet de l'Opéra a partir dos 8 anos de idade, a admissão na companhia entre 16 e 20 anos, e a promoção ao posto maior de Étoile que ocorre — em média — por volta dos 25 anos, estamos tratando de uma carreira que pode passar de três décadas dedicadas a essa companhia, quase duas delas como Étoile, dançando os papéis principais das coreografias do Opéra. Por outro lado, a escola da companhia forma anualmente dezenas de bailarinos (dentre os mais de uma centena que abriga), e estes precisam de espaço de trabalho, idealmente dentro da companhia para a qual se preparam, e que já tem um elenco de mais de 150 bailarinos, divididos dentro das seis ordens da companhia — Estagiários, Corpo de Baile, Corifeus, Sujeitos, Primeiros-Bailarinos, Estrelas — dentre as quais as Estrelas contam com menos de 20 indivíduos.

No todo, são currículos e trajetórias consideráveis, mas que têm a despedida dos palcos da Opéra estabelecida num limite ao qual eles podem unicamente almejar chegar: os 42 anos e meio. Depois disso, alguns dos bailarinos vão dançar em outras companhias, outros podem ser convidados a continuar trabalhando no Ballet de l'Opéra, dentro de outras funções, como professores, ensaiadores, assistentes. É o caso de Aurélie Dupont, única estrela que se aposentou na recente temporada 2014/2015 da companhia, e que assume, a partir de setembro próximo, a convite do atual Diretor de Dança, Benjamin Millepied, a posição de Maître de Ballet, na qual será responsável por trabalhar com bailarinos de destaque que estejam construindo papéis para as obras do grupo. Nessa posição, ela vai substituir Clotilde Vayer, que será promovida a Maître de Ballet Associada à Direção, ocupando o lugar de Laurent Hilaire — esse, simplesmente deixado de lado pela

companhia, numa reviravolta teatral: originalmente, ele estava sendo preparado pela antiga diretora, Brigitte Lefèvre, para assumir o seu lugar, que foi dado a Benjamin Millepied, atual diretor.

Dentro dessa linha de mudanças, Aurélie Dupont dá continuidade à tradição da qual já fazia parte — porém do outro lado do espectro — tendo ela mesma também trabalhado sob supervisão de antigas estrelas da companhia na composição de diversas de suas personagens memoráveis. Dentre essas personagens figura a protagonista de *A Dama das Camélias* de John Neumeier (2006), que era, curiosamente, sua escolha original para obra de despedida. Porém, como essa foi a obra que Agnès Letestu escolheu para sua despedida em 2013, Dupont escolheu uma das personagens que mais se encaixam em seu gosto trágico: *Manon Lescaut*.

O drama de *Manon* foi apresentado pela primeira vez no texto *As Aventuras do Cavaleiro des Grieux e de Manon Lescaut*, de 1731, Tomo VII do livro do abade Antoine-François Prévost intitulado *Memórias e Aventuras de um Homem de Qualidade que se Retirou do Mundo*. Adaptado diversas vezes em peças, óperas e filmes, o tema conhece duas versões coreográficas principais, ambas dos anos 1970: a de Kenneth MacMillan e a de Peter van Dyk. Em comum, essas versões tem apenas a época e o tema. Enquanto Van Dyk coreografa sobre músicas de Mozart, MacMillan usa obras de Jules Massenet, compositor francês de muitas trilhas sonoras para cena, incluindo uma Ópera chamada *Manon*.

Porém, a trilha sonora que Leighton Lucas organiza para a obra de MacMillan parte dos trabalhos de Massenet, mas usando diversos trechos de composições líricas e sinfônicas do músico, e nenhuma passagem da ópera *Manon* do compositor. A existência de uma ópera de Massenet e de um ballet com música de Massenet para o mesmo tema responde pelo fato de no Reino Unido e Estados Unidos o ballet de MacMillan se chamar simplesmente *Manon*, e na França, onde já existia o registro da ópera de Massenet com esse título, para evitar confusões a obra foi chamada de *A História de Manon*.

A importância história do ballet de MacMillan é grande. Sua criação marca um momento de interesse da direção do Royal Ballet de Londres de abrir espaço para as jovens estrelas da companhia, e com essa perspectiva o coreógrafo se negou a dar o papel principal para uma artista convidada — aqui já estabelecendo

mais um laço com o uso dessa obra para a despedida de Aurélie Dupont, que deixa o seu lugar para as estrelas mais jovens do Opéra.

A coreografia foi transmitida pelo próprio MacMillan para o Opéra em 1990, a convite do então Diretor de Dança Patrick Dupont, que queria incluir um trabalho do coreógrafo inglês no repertório da companhia. A escolha de Manon faz parte da busca constante do Opéra pela manutenção de sua identidade histórica e francesa: o trabalho escolhido é precisamente um trabalho que tem música francesa, história inspirada em um romance francês, e que se passa na França. Essa caracterização responde em parte pela percepção de críticos e de públicos da época de que, ainda que a versão francesa seja uma remontagem quase exata da versão original inglesa, ela tenha adquirido rapidamente uma característica particular e uma identidade e sensibilidade culturais próprias.

A história também é um interessante reflexo da moral francesa ao final do governo de Luis XIV. Retrata jogatinas, libertinagem, desejos de glória, roubos e traições, numa pintura da decadência de um período que beira o deboche do “dilúvio” (da frase, atribuída à amante oficial de Luis XV, a Marquesa de Pompadour, “depois de mim, o dilúvio”). O enredo apresenta Manon, filha de 16 anos de um militar, sendo escoltada por seu irmão a caminho de um convento. Em um albergue, eles cruzam com Monsieur de G.M., um cavalheiro de idade, que se interessa por Manon, e por cuja fortuna se interessa o irmão da moça, se propondo a ajudar G.M. a estabelecer um relacionamento com sua irmã. Quando Manon cruza com o jovem Des Grieux, os dois se apaixonam e fogem para Paris, com o dinheiro que G.M. havia dado a Manon.

O dinheiro dura pouco em Paris, e Des Grieux escreve a seu pai pedindo ajuda. Vemos uma Manon apaixonada por ele, mas encantada com a vida fácil. Manon, sozinha na casa do casal, é surpreendida por seu irmão, acompanhado pelo Monsieur G.M., e ela, pensando na fortuna de G.M. decide por seduzi-lo e deixar Des Grieux. Quando Des Grieux volta pra casa, ele encontra apenas Lescaut, o irmão de Manon, que tenta o convencer de que a ligação de Manon com G.M. só pode ser financeiramente proveitosa para eles todos.

No segundo ato, vemos o Hotel Transylvania, famoso endereço parisiense que, nas noites, se transformava em cassino. Lá, Manon e G.M. vão para aproveitar a noite elegante da cidade. Quando Des Grieux chega, ele tenta convencer Manon a

voltar pra ele, mas ela, seduzida pela vida luxuosa com G.M. sugere que Des Grieux tente a sorte numa partida de cartas, durante a qual ele é surpreendido trapaceando, desencadeando uma briga de espadas em que ele fere G.M. no braço, na sequência fugindo com Manon. Manon está decidida a fugir, mas levando os diamantes de G.M. Ihe havia dado, e nesse caminho eles são surpreendidos pela polícia, com Lescaut preso, e à procura de Manon, acusada por G.M. de prostituição. Durante a briga da captura dos dois, Lescaut é mortalmente ferido.

O terceiro ato se passa em Nova Orleans, colônia penal nos Estados Unidos, onde chegam, presos, Des Grieux e Manon. A menina desperta o interesse de um carcereiro, que decide possuí-la mesmo que à força, mas que é morto por Des Grieux em defesa de Manon. Manon e Des Grieux conseguem fugir, e erram perdidos e exaustos. Em um delírio, ela revê as imagens de sua vida e compreende que já não tem mais chances de realizar seus sonhos, caindo nos braços de Des Grieux e morrendo.

A história de Prévost teve um sucesso enorme desde sua publicação. Elogios a ela são constantes por autores posteriores. Novela imoral e verdadeira, ela dá início a uma tradição que vai permitir a criação de personagens como Madame Bovary, e A Dama das Camélias: mulheres que não pedem desculpas por seguirem seus instintos, que não têm medo de quebrarem regras e não atenderem ao que seja esperado delas. É a característica de Manon, sua mistura única entre o imoral e o sonhador, que mostra a força de uma personagem que carrega toda a história, e todo seu futuro, nas costas e nas mãos.

Importa pouco que seu fim seja trágico, porque Manon garante que, antes do fim, ela tenha feito aquilo que quis. Quando ela cai morta no palco e a cortina se fecha sobre Des Grieux chorando, vemos uma Manon realizada. Vencida, porque seus planos não deram certo, mas não derrotada, porque seus planos foram realmente seus, e a cada vez que um homem tentou determinar sua vida, Manon escapou dele para fazer aquilo que quis.

Talvez por isso o poeta Guy de Maupassant diga que ela é mais verdadeiramente mulher que todas as outras mulheres. Talvez por isso Aurélie Dupont tenha escolhido Manon para sua despedida dos palcos da Ópera. O destino tem limites: sem mais chances de agir, Manon morre. Os limites da vida de uma Étoile do Opéra são outros: aos 42 anos e meio — e dançando tão bem quanto

nunca — Aurélie é aposentada. Sobre Manon, se debruçam as lágrimas de Des Grieux, perdido sem a sua amada. Sobre Dupont, cai uma chuva de estrelas, com restante do palco vazio para a reverência da maior das estrelas atuais do Opéra, enquanto ela se despede pela última vez do palco do Palais Garnier.

### **3.29. Night Creature / After The Rain Pas de Deux / Exodus / Minus 16 | Alvin Ailey /15 - American Dance Theater**

**26/07/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/07/26/night-creature-after-the-rain-pas-de-deux-exodus-minus-16-alvin-ailey-american-dance-theater/>

A temporada da Alvin Ailey no Les Étés de la Danse em Paris foi organizada com 27 apresentações em programas mesclando 4 coreografias do fundador da companhia, 3 do atual diretor, e outras 11 de coreógrafos que foram convidados a criar para o grupo, ou que tiveram suas criações incluídas no repertório da Alvin Ailey ao longo de sua história. Os programas organizados tentam oferecer panoramas do trabalho atual da companhia, com noites dedicadas exclusivamente ao fundador, e outras noites mistas, com obras de diversos criadores e que dão uma ideia mais abrangente das possibilidades e capacidades do grupo.

A mais recente das coreografias do repertório, Exodus, de Rennie Harris estreiou em Nova Iorque em Junho de 2015, antes de vir para a temporada francesa, onde tem sido apresentada junto de obras de diversos outros criadores. O primeiro programa a colocar, na França, a estréia de Harris junto com uma obra do próprio Ailey foi o programa de 22 de Julho, que apresenta também Night Creature, coreografia de Ailey de 1974; um trecho de After the Rain, de Christopher Wheeldon, criada em 2005 e no repertório da Alvin Ailey desde 2014; e Minus 16, de Ohad Naharin, criada em 1999 e na Ailey desde 2011.

Trata-se, portanto, de um programa consideravelmente jovem e recente — considerando a exceção de Night Creature — mas que tenta mostrar, ao mesmo tempo, as raízes do grupo, e seus projetos mais atuais.

Criada sobre a música homônima de Duke Ellington, Night Creature parte de um comentário do compositor sobre as figuras que, ao saírem para a noite, esperam se tornar estrelas. É uma coreografia de sedução, de encontros e de propostas, um jogo de descoberta e de baile. Entre os indivíduos que passam, que



convivem, que borbulham pela noite, podemos perceber diversas das influências modernas de Ailey. As formações no palco, entre as linhas e os aglomerados centrais, que viriam a marcar o estilo dos musicais da Broadway, carregam a referência a Lester Horton, enquanto as contrações nos corpos dos bailarinos, tanto de centro como de membros, fazem pensar nas construções coreográficas de Martha Graham.

A referência ao jazz aparece na música, mas também nos figurinos e na movimentação proposta por Ailey. O trabalho com os membros dos bailarinos é uma constante formação e quebra de linhas, numa sugestão de espontaneidade que se reflete também nos deslocamentos, amplos, rápidos, abundantes, associando o palco com a vivacidade e a agitação da noite e da vida noturna que são representadas.

Enquanto *Night Creature* trata desse momento vivaz e quase brusco, a coreografia seguinte, *After the Rain Pas de Deux*, se constrói sobre um tom de calma e intimidade. Originalmente criada para uma noite de homenagem a Balanchine, o pas de deux de *After the Rain* acabou ganhando notoriedade por si só, desprendido do restante da obra de Christopher Wheeldon. Foi nesse formato recortado que a coreografia chegou à Alvin Ailey, tratando, nesse curto duo, de um momento que, mesmo que sugira calma, pode ser pensado, a partir do título, como a calma que vem depois da tempestade.

Essa referência e homenagem a Balanchine se repercute no estilo da obra, que explora diversas características do trabalho do coreógrafo fundador do New York City Ballet. As torções, a insistente alternância de direção do movimento, as sustentações da bailarina na força, a grande dependência do equilíbrio e o risco decorrente dessa dependência, o figurino assim como a iluminação e a cena limpos, que não sugerem interpretações diretas, apontam para o ballet abstrato e leve, visual e sensível, que o coreógrafo russo propunha.

Há também uma alternância constante entre o rígido e o fluido: o corpo da bailarina desliza, navega e escorre pela cena, para depois se fixar em poses rígidas, que precisam ser manipuladas e contornadas pelo bailarino. Não havendo um tema desenvolvido, a abstração que o coreógrafo cria deixa espaço para a interpretação pessoal — seria uma obra sobre amor e proximidade, sobre encontros, sobre perdas? Não é possível oferecer uma resposta pontual — e talvez por essa não-

precisão, pela grande abertura à interpretação, a obra tenha conquistado tão amplamente públicos e crítica. E aí, nesse ponto, fica a maior referência à inspiração de Balanchine: fazer dança para ser vista e para conquistar pelo seu apelo visual, enquanto movimento puro.

Num posicionamento bastante oposto, Exodus de Ronnie Harris tem um tema mais objetivo. Em meio à música eletrônica, o coreógrafo de Hip Hop faz uma obra que reflete sobre a sociedade atual, com um questionamento sobre a possibilidade dos indivíduos se elevarem para além de sua situação mundana. Inspirado pela morte de sua mãe, ele quer discutir um êxodo novo: não a passagem de uma terra para outra, mas a passagem da Terra para uma outra vida.

Essa busca se reflete nos figurinos de Jon Taylor, que abrem a obra com um apelo urbano, colocando o público numa situação de rua, de cotidiano, e que terminam a coreografia numa mudança completa, passando a roupas inteiramente brancas, quase sem distinção entre homens e mulheres, numa ilustração desse momento de passagem, de transmutação da carne em espírito.

Como um todo, temos uma obra forte e apoiada num tema forte. Porém, o tema se desenvolve pouco pela coreografia em si. O trabalho com os movimentos vindos do hip hop, apoiado em grande agilidade dos pés — com efeitos quase que de ilusão de ótica, com os movimentos intensos sendo sobrepostos no todo do conjunto dos bailarinos — acaba operando como uma faca de dois gumes. Se a um passo ele serve de testemunho da capacidade de alguns dos bailarinos da companhia a se adaptarem a estilos de dança diferentes, por outro ele mostra a dificuldade de outros bailarinos do grupo com a mesma tarefa.

O resultado é uma obra de interesse, de força e vigor intensos, mas de qualidade mista, em parte por sua execução que não está à altura do repertório da companhia, e em parte — possivelmente — pelo tempo de trabalho que os bailarinos tiveram com a obra. Sendo a coreografia tão recente, é possível que simplesmente não esteja madura ainda. A precisão dos bailarinos, que espera-se que melhore consideravelmente com o tempo e o trabalho com a obra, deve vir a revelar uma potência que, por ora, é notável apenas em um ou outro intérprete do conjunto.

Do outro lado do espectro, o programa da noite termina com uma das obras que mostra mais da integração e do potencial do conjunto da companhia.

Minus 16 de Ohad Naharin é um agrupamento de trechos reciclados pelo coreógrafo de outras obras de sua carreira. Criada originalmente em 1999, a obra entrou para o repertório da Alvin Ailey em 2011, e permanece como o único exemplo, na companhia estadunidense, de interação com o público.

Misturando passagens altamente estruturadas e sequências orientadas de improviso, Naharin faz uma apresentação de alguns dos aspectos do seu método Gaga, que pede que os bailarinos se desafiem e rompam com hábitos de movimentação. O resultado tem um caráter leve de loucura, de acidental, e um tom intenso de colagem: o fio condutor ou não existe ou não é aparente. A força da obra está, sobretudo, na primeira cena (vinda de Anaphaza, sua coreografia de 1993, e que foi replicada diversas vezes pelo coreógrafo), em que os bailarinos estão dispostos em cadeiras em um semicírculo e exploram movimentos explosivos sequenciais enquanto se despem da roupa social que vestem.

Depois disso, entramos num domínio de quase-aleatoriedades. A segunda sequência, um duo sobre música de Vivaldi, não carrega nenhuma ligação com o restante da obra, que tem sua força melhor expressa pelos conjuntos. Aqui, a única associação possível é de um lado pessoal: o duo foi dedicado a Mari Kajimara, que foi intérprete da Alvin Ailey e esposa de Naharin, tendo falecido em 2001.

A sequência final leva os bailarinos para fora do palco, onde eles buscam membros da plateia para voltarem à cena com eles. De volta ao palco, bailarinos e público dançam e improvisam juntos, sobre ritmos diversos. Existe um aspecto de diversão, um tom de festa e celebração que é bem recebido pelo público, de forma geral empolgado com esse sentimento de participação, através daqueles poucos representantes que sobem à cena. Mas há pouco nexos no todo. Como ilustração do método, seria preciso de mais desenvolvimento, mais explicação, ou, pelo menos, mais participação do todo do público. Como uma obra completa — em si —, seria preciso mais coerência, mais continuidade daquilo que é apresentado.

Como fica posto, temos um acesso superficial a um universo — interessante, sem dúvida, mas — que muito rapidamente passa do intrigante para o questionável. A obra está lá. Ela sugere algo desconhecido e que se apresenta chamando a atenção, dizendo “eu existo”, mas o que fazer dessa existência, ou como compreendê-la, permanece incerto. No entanto, essa ideia de acesso, mesmo que parcial, parece interessante do ponto de vista da inclusão da obra nesse tipo de

temporada da companhia, que tem como objetivo oferecer um acesso superficial a seu trabalho e história. Um mês de apresentações, ainda que intensas e abrangentes, não dão conta de representar um histórico como o da Alvin Ailey American Dance Theater. Nem deveriam dar conta — isso só seria possível em terrenos rasos demais, e esse não é o caso aqui. Mas abrem espaço para um panorama de possibilidades.

Essa característica é um pouco questionável quando consideramos que essa já seja a quarta participação da companhia nesse mesmo festival, em 11 edições. Já temos indícios de uma tradição, já é possível supor algum nível de familiaridade do público parisiense com esse universo, o que permitiria um aprofundamento maior, mas, aqui, estamos trabalhando com um plano de gestão que prioriza esse aspecto de pontualidade, de horizontalidade: de apresentação de diversos conteúdos, mas de formas mais rasas. Não se restringindo ao maiores sucessos da companhia, porém, já temos uma sugestão de ampliação do conhecimento do público sobre o grupo e sua produção. Podemos unicamente esperar que, em próximas oportunidades, essa sugestão continue presente, e continue abrindo espaço para a aproximação que o público — muito empolgado — parece desejar avidamente.

### **3.30. Polish Pieces / Awassa Astrige / Takademe / Four Corners / Home | Alvin Ailey /15 - American Dance Theatre**

**09/08/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/08/09/polish-pieces-awassa-astrige-takademe-four-corners-home-alvin-ailey-american-dance-theatre/>

Ao longo da temporada parisiense da Alvin Ailey American Dance Theatre, a companhia apresentou o todo de seu repertório atual, composto por 18 obras, em 27 programas que alternavam as coreografias em diversas combinações. A principal divisão proposta pelo evento que recebeu o grupo, a 11ª edição do *Les Étés de la Danse*, separou o repertório da companhia em dois grupos de obras: 8 “Grandes Clássicos” e 10 “estréias francesas”.

Ao longo de sua história, a companhia teve três diretores. Obras das três direções permanecem no repertório atual, numa distribuição variada. São quatro obras do coreógrafo fundador da companhia, que datam entre 1960 e 1976; três

obras da direção de Jamison (obras passadas para a companhia entre 1986 e 2010); e 11 obras da direção atual, assinada por Robert Battle desde 2011.

As diversas variações dos programas propunham noites de homenagem ao fundador da companhia — contando apenas com obras dele — programas apresentando apenas os “grandes clássicos”, uma noite de gala com as principais estreias francesas dessa temporada, e outros programas com misturas completas, mais reforçando a oportunidade de dar um gosto da variabilidade do trabalho da companhia do que de estabelecer um fio condutor para as obras.

Dentre os programas, há uma combinação que foi apresentada uma única vez, no último dia da temporada da companhia no Théâtre du Châtelet em Paris. Esse programa traz as obras *Polish Pieces* de Hans van Manen, *Awassa Astrige / Ostrich* de Asadata Dafora, *Takademe* de Robert Battle, *Four Corners* de Ronald K. Brown e *Home* de Rennie Harris. São cinco coreografias, criadas entre 1932 e 2014, porém inseridas no repertório da Ailey a partir de 2011 — tendo, portanto, enquanto único agrupamento imediato, o fato de virem a partir do ano da última troca de direção da companhia.

A variedade das obras em questão e sua presença no repertório atual da Ailey servem como sugestão para o apontamento de direções do grupo, e indícios de sua continuidade, que tem um pé na preservação do passado, e outro na ideia de progressão.

A primeira obra do programa, *Polish Pieces* de Hans van Manen, foi criada em 1995, e está no repertório da Ailey desde 1996. A versão apresentada da obra, no entanto, é creditada como “nova produção” de 2014. Com um grupo de bailarinos vestindo macacões de corpo inteiro em cores sólidas e diferentes para cada indivíduo, *Polish Pieces* é uma sequência de cenas pouco carregadas de significados. Vemos uma reapropriação da fórmula do *ballet à entrée*: um estilo de produção de dança cênica anterior ao ballet clássico, popularizada na França entre os séculos XVII e XVIII, que foca na transição de números de dança, mais do que em uma conexão entre as diversas partes da obra (muito como os espetáculos de fim de ano das escolas de dança atuais).

Essa fórmula é impregnada de procedimentos do modernismo, como o privilegio pelo movimento mecânico, quase robótico que, junto do figurino, faz pensar em Merce Cunningham. É notável também o uso de elementos de

aleatoriedade, que foram fundamentais para o desenvolvimento da dança de uma certa época, mas cuja relevância pode — e precisa — ser questionada quanto a sua pertinência neste momento, nesta companhia. São variações e combinações que — tal qual os programas dessa temporada — mostram um projeto que vai em todas as direções, se alimenta de diversas fontes relevantes historicamente, mas parece que tenta ser moderno por todos os lados, como se, ao tentar todas as possibilidades, fossem aumentadas as chances de ao menos uma delas ser bem-fadada.

Na sequência, o solo dos anos 1930 do coreógrafo de Serra Leoa, Asadata Dafora, *Awassa Astrige / Ostrich* coloca em cena um bailarino transformado em avestruz. Em apenas quatro minutos, temos uma obra relevante por seu estilo singular — no momento de sua criação — que misturava o modernismo (ainda nascente na Dança) a formas de danças tradicionais africanas. É particularmente interessante o aspecto da composição da obra, que propõe a criação de uma personagem, mas não a criação de uma história. A obra, que parece se apoiar num trabalho de construção cênica intenso para o bailarino, foca nessa forma de se caracterizar, de se apropriar de uma corporeidade, tão cara às investigações do modernismo.

Esclarecido esse aspecto e seu valor, ainda é possível discutir algo da pertinência da obra e de seu figurino carregado — o bailarino está em cena usando uma sunga na qual estão penduradas as penas da cauda do avestruz que ele é. Depois de todo o trabalho necessário para fazer o avestruz no corpo do bailarino, é necessário que o avestruz seja também desenhado pelo figurino — óbvio e pouco usado em cena? Esse questionamento é um retorno a um ciclo comum de discussão da dança e de seus elementos enquanto contributivos para a realização da obra, ou prejudiciais para sua completude. Nesse caso, em específico, enquanto o figurino deixa a ideia proposta fácil de ser assimilada, ele acaba funcionando em detrimento do movimento: grande parte do trabalho de quadril do bailarino passa despercebido, porque coberto ou disfarçado pelas penas.

No todo, predomina o tom interessante de exótico. Mas é importante refletir o quanto desse interessa ultrapassa o exotismo gratuito perceptível pelo público e se transporta, de fato, em matéria de dança. Enquanto matéria, a própria obra, apesar de seu caráter de exercício — possivelmente vindo da curta duração — tem uma sugestão de fonte inicial. Uma sugestão de que poderia ser desenvolvida,

continuada, mas que, conforme é apresentada, enquanto vislumbre de possibilidades de outras culturas e realizações, apenas insiste no aspecto panorâmico que predomina na direção da companhia.

A direção da companhia também se apresenta e se representa mais diretamente nesse programa. Após o primeiro intervalo, temos outro solo, esse coreografado pelo atual diretor da companhia, Robert Battle. *Takademe* é uma das primeiras criações coreográficas de Battle, de 1999, e ele traz a obra para a Ailey em seu primeiro ano dirigindo o grupo, 2011. Relembrando a origem da obra, Battle fala que ela reflete alguns aspectos de sua própria história: tendo sido criada na sala de um apartamento onde morou, sem muito espaço disponível, o bailarino quase não faz deslocamentos horizontais, trabalhando na linha vertical, usando o corpo para impulsos impressionantes e demonstrações virtuosas.

Com uma trilha sonora que é uma vocalização de Sheila Chandra inspirada pelos tambores indianos do ritmo Kathak, o bailarino sozinho passa uma impressão ritualística genérica. Algo como um étnico não localizado: estamos colocados entre o urbano do apartamento no Queens de Battle e a referência indiana, realizada por um bailarino com calça vermelha que salta e salta e salta. Algo como um ritual, algo como uma obra religiosa, devota, mas sem sabermos exatamente a que.

Esse solo de força mostra alguns dos aspectos mais comuns aos trabalhos da companhia, como a coreografia de impulsos e realizada pelas extremidades — pulsos, calcanhares, pescoço e cabeça. Esse estilo, comum ao coreógrafo e ao histórico da companhia, pode ser um dos pontos que o colocaram eventualmente no papel de diretor. Porém, enquanto diretor da companhia e coreógrafo dessa obra, ainda há algo para esperar do trabalho de montagem e manutenção da coreografia, que tem um problema de tempo. De fato, o tempo e a contagem da trilha não são simples. A trilha sonora é quase de um percussionismo vocal inesperado, fazendo com que os movimentos, apesar de seu grande impacto que preenche visualmente e garante o deslumbre do público com a capacidade técnica do bailarino — que mostra que é bom — fiquem parecendo deslocados, desacompanhados da trilha. Também pode ser um problema o fato de que muitos dos bailarinos da companhia dançam essa coreografia. Talvez, ao tratá-la como um coringa para todos aprenderem, sobre pouco espaço para aprofundar a

interpretação e a musicalidade de cada intérprete — elementos que parecem ser ponto focal da obra.

O mesmo problema não se repete na obra seguinte do programa, *Four Corners*, de Ronald K. Brown, que se destaca pela proposta e pela bem sucedida execução do grupo. Criada para marcar o retorno da Alvin Ailey para o Lincoln Center em 2013, de onde a companhia passou uma década ausente, *Four Corners* tem uma mistura única de ritual, social e espetáculo. O tema, em si, não atravessa muito claramente a obra. Em meio os bailarinos que retratam espíritos, nem mesmo os quatro anjos (dos quatro cantos do título da obra) são facilmente perceptíveis.

Inspirada por um poema musicado, a coreografia não chega a completar seu propósito narrativo. Mas muito daquilo que está adjacente à história que seria retratada pelo movimento consegue ser transmitido, como o tom de sagrado e de exploração entre o etéreo e o terreno. O foco da coreografia no trabalho percussivo do corpo, que tem os torsos curvados para baixo e o movimento tendendo ao chão, destaca a relevância da terra na obra. Os pés e braços, percutindo, dão a sensação sinestésica de que é possível ouvir o movimento dançado, como se ele vibrasse do palco para a plateia. E o uso da articulação do quadril, comum em diversas obras da Ailey, mas não tão popular em outras companhias estadunidenses, aumenta a sensação de corporeidade da coreografia.

*Four Corners* é uma das melhores realizações do atual elenco da Ailey. A obra toca em diversas das especialidades e características particulares das capacidades dos bailarinos do elenco. E a mistura da referência moderna com as culturas oeste-africanas cria um resultado único, mas que se encaixa suavemente no todo do repertório, e nos corpos da companhia.

Esse mesmo encaixe é problematizado na sequência. Depois do segundo intervalo, o programa da noite é encerrado com *Home* de Rennie Harris. O coreógrafo faz aqui seu trabalho habitual: uma obra urbana, de referência hip hop e street dance, figurinos cotidianos, movimentação explorando as articulações e extremidades do corpo, com grande carga de ataque, sobre música eletônica. Criada em 2011 a partir das propostas que ganharam o concurso “Fight AIDS your way”, a obra tenta colocar em cena 10 proposições para a luta contra a AIDS.

É difícil verificar se qualquer uma dentre as proposições está de fato compreensível. Um aspecto facilmente perceptível é uma articulação diferenciada



entre indivíduos e grupos. Porém, esse tipo de trabalho de movimento pode ser apontado em praticamente qualquer obra contemporânea de grupo, de forma que discutir *Home* enquanto realização de uma proposta específica não traz resultados tão interessantes.

Os resultados não são muito melhores quando a obra é discutida a partir de sua execução. Quando a estréia de Harris dessa temporada, *Exodus*, foi discutida (nessa postagem do Da Quarta Parede), um dos pontos mais relevantes foi a característica de que a obra não parecia pronta, e que isso seria, possivelmente, resultado de ser uma obra tão recente. A mesma desculpa não pode ser aplicada a *Home*, que já tem quatro anos no repertório da Ailey, e tem a sua execução no mesmo nível de *Exodus* — um nível particularmente abaixo daquilo que se espera dessa companhia e daquilo que se observa na maior parte das obras dançadas.

O problema parece ser com a realização do estilo proposto pelo coreógrafo, mas isso não se constitui uma crítica a esse estilo, em si. A proposta de movimentação é interessante, mas aparentemente demanda capacidades e treinamento diferentes daqueles que o elenco da companhia possui. Seria injusto supor que esse conjunto de bailarinos, por mais qualificados que possam ser, sejam automaticamente aptos a dançar em qualquer outro estilo. O que vemos, então, são corpos denunciando uma dificuldade e uma compreensão de algo — e esse *algo*, a partir da análise das duas obras do mesmo coreógrafo, parece ser o estilo.

*Home* é a obra mais recente listada pela companhia como pertencente ao grupo de “grandes clássicos”. Talvez seja representante de um desejo da direção de Battle — afinal, podemos ver que há uma insistência em repetir o convite a Harris para trabalhar com o grupo. Mas a obra esbarra no considerável limite das capacidades. Porém, isso não deve ser visto como algo em detrimento desse elenco. O talento da companhia é observável inúmeras vezes ao longo desse programa e das muitas outras obras do repertório. Mas isso pode ser apontado como um problema de direção. Uma discrepância artística da associação insistente desses bailarinos com esse coreógrafo nesse contexto.

Aqui, contexto volta a se destacar como um dos termos-chave para se pensar a Ailey. A variedade do grupo é tamanha que parece escorrer por mais caminhos do que a direção consegue organizar. Estamos acompanhando, em tempo real, um processo raro historicamente: temos uma companhia de criador, que ainda

leva o nome de Ailey, mas que está já há um tempo considerável sem seu fundador, sendo levada adiante por seus discípulos, os quais, como qualquer outro diretor, podem (e devem) ter projetos artísticos particulares. Permanece necessário questionar o quanto é possível manter nessas condições o projeto de Alvin Ailey — única justificativa artístico-criativa para a continuidade de uma companhia que leve seu nome.

### **3.31. Violin Phase | ROSAS**

**16/08/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/08/16/violin-phase-rosas/>

Violin Phase é um solo de Anne Teresa De Keersmaeker, criado em 1981, e posteriormente incluído como a terceira parte de Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich, obra do ano seguinte, e que deu início à companhia ROSAS da coreógrafa belga. O todo de Fase vem de uma afinidade da coreógrafa com o trabalho do músico estadunidense. Depois da formação de De Keersmaeker na Mudra — escola de Maurice Béjart — ela passa um ano em Nova Iorque, estudando na New York University. Quando ela vai da Bélgica para os EUA, a coreógrafa já tinha o desejo de trabalhar com as composições de Reich, e Violin Phase, criada por ela durante aquele ano, é sua primeira realização desse desejo.

O trabalho de Reich, de música minimalista e modal, é frequentemente percebido como frio e distante. É o interesse na oposição dessa frieza à característica de força e de presença que a coreógrafa nota no trabalho do compositor que lhe provocam para a criação da obra. Trabalhando a partir dos propósitos musicais percebidos nessa obra, De Keersmaeker propõe uma construção cumulativa, que articula as perguntas e respostas básicas de sua pesquisa coreográfica: o que é a dança?; é movimento, é andar, girar, pular.

Ela usa movimentos simples, apresentados e reapresentados dentro de contextos de repetição, de continuidade, de mudança gradual e de acúmulo, desenhando — tanto no piso de areia da obra quanto no espaço cênico como um todo — um círculo, dividido em oito partes. Inicialmente, o movimento, construído no vai-e-vem e na oposição de direções — elaborações a partir do movimento natural de caminhar — cria no chão o círculo, composto de traços arredondados, percorrido

diversas vezes pela bailarina. Na sequência, ela usa de quatro variações diferentes para traçar e retraçar os oito trechos que vão do centro do círculo até suas bordas.

Assim como a música, visualmente a coreografia reconstrói os processos de phasing (ou defasagem), com uma sequência inicial de movimento que é pouco a pouco alterada, a partir da introdução discreta de um novo elemento, que vai se tornando predominante até dominar completamente a sequência, forçando sua nova forma. Com esse procedimento, é possível criar a obra a partir de uma quantidade mínima de movimentos. Aqui, já temos anúncios da prevalência do papel da matemática e da análise combinatória que se tornaram marcas do trabalho de De Keersmaecker.

Esses elementos, carregados de simplicidade e de minimalismo, identificam um estilo que está mais interessado nas possibilidades de realização e de transmissão de conteúdos pela dança do que na repetição de fórmulas dramáticas já consagradas. Tal qual a música que inspira a obra, podemos pontuar o trabalho de De Keersmaecker como ligado às estruturas do pós-modernismo na dança: temos discussões de limites, de características fundadoras, de princípios que regem a organização da criação artística, e um certo gosto pela exploração, que tende mais ao racional do que ao emotivo.

Não à toa, a coreógrafa se tornaria eventualmente reconhecida como uma criadora bastante cerebral. E, questionada sobre seus processos e sobre os elementos de suas criações, frequentemente é fácil para quem a ouve se prender às observações processuais e ignorar as possibilidades de representação que esses elementos causam no público.

Violin Phase, e a obra Fase, como um todo, representam caminhos de pesquisa que marcam o território da coreógrafa e de sua companhia. Tal qual os desenhos no chão, vemos aqui a inscrição na história de um processo de interrogação sobre a dança e sobre suas possibilidades que continua bastante presente em seus trabalhos. Depois de Fase, Reich viria a servir outras vezes como trilha sonora e inspiração para as criações de De Keersmaecker, assim como os processos de phasing, de alteração cumulativa e de insistência, de elaboração geométrica e matemática.

Não há enredo. Não há personagem. Há simplesmente dança. Construída matemática e milimetricamente para funcionar, sem necessariamente impactar o

nível emocional do público. Um pouco mais pra frente, na carreira da coreógrafa, são encontrados outros princípios de trabalho, que vão provocar novas áreas da percepção. Mesmo no todo de Fase já é possível apontar o que pode ser tido como além do racional puro. Mas, isolando Violin Phase, encontramos uma obra que, há mais de três décadas, serve como resposta a certos questionamentos acerca de alguns dos limites da dança.

Depois do classicismo e do modernismo; dos mitos, das princesas, dos heróis e dos sentimentos retratados pela dança; encontramos um momento de questionamentos. Diversos criadores vão despir suas obras dos elementos considerados fundamentais para a dança e experimentar, dentro dessas novas condições, o que sobrevive. Violin Fase não é uma obra de negação. Não é uma obra completamente desprovida de qualquer elemento historicamente constitutivo da Dança. Ainda há um trabalho intenso com a música como inspiração, uma pesquisa de ritmo e de formação visual — tanto corporal quanto cênica. Mas é uma daquelas obras que limpa o palco de diversos outros pontos, tradicionalmente considerados colados à dança. Juntando a isso a interpretação, que sobrevive e se refaz constantemente há mais de três décadas, não é difícil entender os motivos dessa obra se inscrever tão intensamente — como os pés se arrastando pela areia — na história, e na memória de suas platéias.

### **3.32. Night Creature / Pas de Duke / The River / Revelations | Alvin Ailey American Dance Theater**

**23/08/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/08/23/night-creature-pas-de-duke-the-river-revelations-alvin-ailey-american-dance-theater/>

Dos 27 programas que a Alvin Ailey American Dance Theater apresentou dentro do Les Étés de la Danse, possivelmente o mais popular foi o programa Ailey/Ellington, que apresentou apenas coreografias do fundador da companhia, criadas entre 1960 e 1976. Aparte a icônica Revelations, as demais obras desse repertório focam o trabalho do coreógrafo com músicas do compositor Duke Ellington, que serviu diversas vezes como trilha para as criações de Ailey. Duas das quatro obras do programas já foram criticadas no Da Quarta Parede, e são aqui retomadas para

uma reflexão do todo desse programa de representatividade autoral da Ailey em Paris.

Criada sobre a música homônima de Ellington, *Night Creature*, de 1974, parte de um comentário do compositor sobre as figuras que, ao saírem para a noite, esperam se tornar grandes estrelas. É uma coreografia de sedução, de encontros e de propostas, um jogo de descoberta e de baile. Entre os indivíduos que passam, que convivem, que borbulham pela noite, podemos perceber diversas das influências modernas de Ailey. As formações no palco, entre as linhas e os aglomerados centrais, que viriam a marcar o estilo dos musicais da Broadway, carregam a referência a Lester Horton, enquanto as contrações nos corpos dos bailarinos, tanto de centro como de membros, fazem pensar nas construções coreográficas de Martha Graham, por exemplo.

A referência ao jazz aparece na música, mas também nos figurinos e na movimentação proposta por Ailey. O trabalho com os membros dos bailarinos é uma constante formação e quebra de linhas, numa sugestão de espontaneidade que se reflete também nos deslocamentos, amplos, rápidos, abundantes, que associam o palco à vivacidade e à agitação da noite e da vida noturna que são representadas.

Não há exatamente uma história, mas um ambiente, uma situação. O trabalho com essa construção de tipos, ao invés de personagens específicos, identifica alguns dos aspectos da modernidade que são especialmente característicos de Ailey. Ainda que suas raízes venham de diversos pioneiros da Dança Moderna, a predileção pelas formas de dança abstrata remetem também ao Ballet Moderno — apresentando aqui uma outra referência de Ballet na obra de Ailey, para além da formação técnica dos corpos.

Esse aspecto de reflexão com o uso da técnica e de alguns formatos do ballet está presente também em *Pas de Duke*. Nessa obra de 1976 o coreógrafo brinca com a estrutura do pas de deux clássico, preenchendo a cena com movimentos de jazz, num paralelo que tem sido comentado desde a sua criação como uma interessante mistura de clássico e moderno, sobretudo quando observamos separadamente os movimentos dos membros superiores — que mantém o tom do moderno — e o dos membros inferiores — que apontam bastante do estilo clássico.

O que há de necessariamente diferente de um pas de deux clássico é que esse duo não está inserido num contexto de uma narrativa. Porém, mesmo sem um enredo, continuamos a apreciá-la por seu valor de movimentação expressiva e criativa. Há um interesse especial em se observar a exploração nesse novo contexto da forma do grand pas de deux de Marius Petipa (em suas quatro partes: adágio, variação masculina, variação feminina e coda), que revela, mais uma vez, que a forma escolhida ainda rende, ainda pode ser explorada a partir de outros pontos de vista. Um outro exemplo interessante de diferentes abordagens para essa estrutura é o Tchaikovsky Pas de Deux de Balanchine, que também usa da estrutura formal, mas desenvolvendo movimento e técnica característicos do estilo do coreógrafo (e que, paralelamente, em mais uma reflexão, também se faz a partir do abstrato, não do enredo, não do ballet narrativo).

Novamente, a associação com Balanchine faz pensar no propósito do coreógrafo russo de criar um estilo estadunidense de dança, trabalhado desde o final dos anos 30, e que, com o modernismo nos EUA e as novas influências, realmente passa a se concretizar com os predecessores modernistas de Ailey, e com os trabalhos que o próprio Ailey viria a desenvolver com sua companhia.

No todo, a movimentação de Pas de Duke cria uma característica geral expressionista, que é ilustrativa tanto de Ailey quanto de seus predecessores modernos. Percebemos o trabalho com algumas linhas e posicionamentos clássicos, mas o jogo da cena é calcado no tom leve, que, em obras mais clássicas, só costuma repercutir em temas igualmente mais leves, frequentemente isolados no cômico.

Dentre as obras de Ailey nesse programa, The River é a que mais demonstra o apreço do coreógrafo pelo estilo clássico, indicando como o estilo e a técnica clássicos repercutem dentro de sua criação autoral. É especialmente interessante ver esse desenvolvimento sobre o tema aquático de The River, porque os trabalhos do coreógrafo partem frequentemente de princípios que podem ser associados à ideia da água, sobretudo no que toca o uso da resistência do movimento, como se os bailarinos criassem novas densidades para o espaço cênico.

Novamente, não há um enredo, mas o tema se desenvolve em movimento: as cenas são diversos pontos da trajetória de um rio, e suas variáveis

instâncias de apresentação. Além da resistência, construída sobretudo pelas torções e sustentações dos membros, há um emprego constante de instantes de agilidade, de fluxo e confluência, que se repetem nos conjuntos da obra.

Seu ponto mais interessante, o primeiro pas de deux, construído sobre a imagem de corredeiras, insiste no abstracionismo da maior parte das obras de Ailey, e reafirma a valorização do movimento e de sua observação. Mas, no todo, é difícil verificar uma constância na forma de abordagem que o coreógrafo tem com a obra. E talvez constância esteja longe de ser o objetivo pontual do coreógrafo — sobretudo num trabalho que discute algo tão variável como um rio que corre —, mais interessado em entretenimento e em prazer visual através da dança.

Porém, em algumas obras, como na emblemática *Revelations*, de 1964, acabamos por procurar e encontrar mais constância e mais discussão da realidade social do coreógrafo — como vemos também nos predecessores modernistas de Ailey. Essa obra, sua décima coreografia, se inspira nas memórias do coreógrafo dos serviços religiosos batistas para levar o público à igreja, numa reconstituição coreográfica das sensações de que ele se lembra de ter enquanto criança, quando ia à igreja aos domingos.

Às vezes triste, às vezes jubilante, mas sempre esperançosa. É assim que Ailey caracteriza a herança cultural afro-americana, que ele pontua como uma das maiores riquezas dos EUA. Estruturada em dez cenas divididas em três partes, a coreografia apresenta o arrependimento, o desejo de cura pela religião, a purificação do perdão — ilustrada por uma cena inspirada nos ritos de batismo — e o sentimento da liberdade e a busca por ela.

A trilha sonora de cantos tradicionais retoma o que o coreógrafo chamava de memórias do sangue, suas memórias de sua vida no sul dos Estados Unidos e sua necessidade de contar a sua história, a história dos negros americanos, que não se contava na dança daquela época (e que continua uma história frequentemente marginal no mundo da dança). E o final de *Revelations* nos coloca no meio da congregação, durante um serviço de domingo, com as mulheres com chapéus e leques se abanando, e todos os fiéis que sentem, na celebração religiosa, a esperança e a alegria características do rito.

A importância histórica de *Revelations* é inegável, e a forma como traduz o rito em dança cênica foi paradigmática para a dança moderna dos Estados Unidos.

Grande parte desse reconhecimento responde — ainda — pela popularidade da companhia. Não que seja desmerecido, não que seja uma companhia de trabalhos menos relevantes: o trabalho — em especial do elenco — é elogiável em muitos sentidos.

Permanecem algumas questões, sobre o quase nepotismo da direção. Quando Ailey determina quem deve sucedê-lo na direção, há um entendimento fácil: foi em Judith Jamison que o coreógrafo viu as maiores esperanças para a continuidade de seu projeto. Porém, como garantir, após a sua morte, essa continuidade? Essa é a missão — ou pelo menos espera-se que seja — para o diretor atual, Robert Battle (que foi, ele também, escolhido pela então diretora Jamison). Uma missão difícil, sem dúvida. Manter viva uma trajetória significa decidir novos rumos, para se manter em movimento. E o tempo todo será possível questionar se esses rumos são os rumos que Ailey escolheria.

Mas — encaremos os fatos — ninguém tem acesso às escolhas de Ailey. O problema que, frequentemente, se passa com esse tipo de companhia de criador, que inclusive carrega o nome próprio de seu fundador, é que continuamos, 26 anos após a sua morte, buscando Ailey na companhia. Além das coreografias do criador, remontadas, preservadas, mantidas em repertórios (a cada vez mais e mais restritos — faz-se necessário observar), quais as formas como ele pode se fazer presente na Alvin Ailey American Dance Theater atual?

Como pode acontecer, com o tempo há cada vez menos Ailey na Ailey. Reflexão que vai para além da simples contagem de obras — mas mesmo a simples contagem é um pouco impactante: são atualmente apenas 4 as obras de Ailey no repertório (enquanto já temos 3 de Robert Battle, e 2 de Rennie Harris, por exemplo). Dentre as muitas preferências ou crenças estéticas do criador, ainda vemos as tentativas de mistura de novos estilos nas obras mais recentes — mas não vemos tanto sua característica maior de misturar os estilos dentro da criação de uma única obra, o que parece ter sido substituído atualmente por uma mistura de estilos no todo do repertório (com uma obra de Street Dance e outra de jazz, por exemplo).

Vamos entrevendo, com o tempo da companhia, uma disputa entre dar continuidade àquilo que o coreógrafo propunha, e dar continuidade à companhia, em si e por si. Que a companhia exerce um fascínio é algo que não se pode negar, mas,



quanto desse fascínio ultrapassa alguns marcos — como, por exemplo, 1960 e Revelations — e se repercute no todo, é uma interrogação cada vez mais profunda, e de esclarecimento cada vez mais tênue. Ao mesmo tempo, para cada vez que é possível questionar propósitos e direções da Ailey, existem múltiplas vezes em que é preciso reafirmar a força e a representatividade da companhia e de seus marcos. É nessa força e nessa representatividade, talvez mais do que em um projeto artístico autoral específico, que reside o interesse que a companhia e seu criador continuam despertando.

### **3.33. Life in Progress | Sylvie Guillem**

**29/09/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/09/29/life-in-progress-sylvie-guillem/>

Aos 50 anos, Sylvie Guillem decide se aposentar dos palcos, e deixar a carreira de 39 anos de bailarina, com uma longa turnê de despedida. Um ano, mais de quinze países, e quatro coreografias dentro de um espetáculo. Seleções precisas que marcam um evento na história da dança. Em setembro, no Théâtre des Champs-Élysées, Guillem abriu a temporada 2015/2016 de dança parisiense, se despedindo da cidade onde começou sua carreira, toda marcada de grandes pontos.

Aos 19 anos, Sylvie Guillem foi promovida a Étoile da Opéra de Paris, maior rank dentro da companhia, estabelecendo aí um record: a mais jovem Étoile de todos os tempos. Isso foi em 1984, quando ela dançou o seu primeiro Lago dos Cisnes, do então diretor Rudolph Nureyev, depois de apenas cinco dias na posição de Première Danseuse, posição imediatamente inferior à de Étoile. A bailarina foi instantaneamente reconhecida pela sua flexibilidade e elasticidade, com seus développés de extensão completa e abertura chegando (e até ultrapassando) os 180°, nunca antes vistos.

Quatro anos depois, quando a direção da Opéra recusa o pedido de Guillem para dançar no exterior, ela deixa a companhia, sendo recebida como Principal Guest Artist do Royal Ballet de Londres, sob a direção de Anthony Dowell, que rapidamente lhe deu o apelido de Mademoiselle Non, num comentário sobre as frequentes recusas da bailarina. Essas recusas marcam o perfil de toda a sua carreira: o de se tornar consciente e responsável por suas escolhas — motivo

principal de deixar a Opéra, mas também de causar escândalo ao receber o Prêmio Nijinsky de melhor bailarina em 2001 (quando, durante o seu discurso na homenagem, declarou que esse tipo de premiação é negativo para a dança por criar uma impressão de que bailarinos são produtos de supermercado).

Suas fortes escolhas continuam marcando sua carreira até a última reverência, tida por muitos críticos como apressada. Ainda muito capaz de dançar, Guillem decidiu parar enquanto ainda tem orgulho e proveito naquilo que faz, escolhendo quatro coreografias para compor o seu programa de despedida. Essas quatro obras marcam coreógrafos relevantes da carreira da bailarina após seu afastamento do clássico — que começa com Forsythe coreografando *In the Middle, Somewhat Elevated* no último ano em que ela esteve com a Opéra de Paris.

Na última década, Guillem se dedicou à carreira em dança contemporânea, comissionando obras de diversos coreógrafos. São eles que — junto de Forsythe — ela escolhe homenagear em sua temporada de despedida. O programa não tem seleções de o melhor de sua carreira, e expressa, desde seu título, uma vontade de continuar a explorar a dança.

Criada para essa temporada, a primeira coreografia, *technê* de Akram Khan mostra um pouco do contato de Guillem com o coreógrafo e as raízes do *kathak* indiano, que compõem o estilo de Khan. Um intenso trabalho no chão, dentro de um círculo de luz que rodeia uma estrutura metálica iluminada, parecida com uma árvore, um pouco maior do que a bailarina: surgem metáforas da árvore da vida, da mariposa atraída pela luz, e tantas outras que, alimentadas pela micro movimentação — orgânica, mas de algum organismo diferente do nosso — fazem questionar essa criatura.

O ritmo percussionado, com música realizada ao vivo no palco, incentiva o movimento que tende ao chão e à terra, mas, ao mesmo tempo, a iluminação projetada sobre o palco parece sugerir que a cena se passa na lua. Aqui, temos uma composição de imagens fortes que despertam sensações diversas, mas pouco direcionamento interpretativo. Ao mesmo tempo em que a bailarina parece um animal, temos a impressão de que ela cria raízes, cresce e perde suas folhas pela cena. É difícil não tentar analisar tudo o que aparece numa temporada de despedida como uma despedida em si, sobretudo nesse caso, quando temos um pouco do

feedback do coreógrafo sobre a obra sugerindo que ela trata do estabelecimento de conexões.

Ao pensar num paralelo com a carreira e filosofia de vida de Guillem, é possível traçar uma análise de suas preocupações com a natureza, com os animais e com o planeta, mas, independente da proposta representativa, ou significativa, permanece a demonstração intensa da qualidade do trabalho da bailarina, já reconhecida por sua grande expressividade, que não dá — aqui — sinais de diminuir.

A segunda coreografia do espetáculo, um Duo de Forsythe, criado em 1996, e aqui remontado para o *Life in Progress*, é a única obra do programa que não é dançada por Guillem. A construção do movimento, bastante intelectualizada, parte do funcionamento de um relógio, com os dois bailarinos trabalhando como ponteiros: ainda que separados, com funções interligadas, que se afetam. Os dois bailarinos, convidados da The Forsythe Company, vêm apresentar uma relação com o movimento que marca um momento de virada na carreira de Guillem: a criação de *In the Middle* é frequentemente tida como um propulsor para a vontade da bailarina de explorar possibilidades para além daquilo que era então praticado na Opéra de Paris.

Uma terceira convidada está presente no programa: Emanuela Montari, do La Scala, que dança com Guillem o duo *Here & After*, de Russell Maliphant para esse programa. O coreógrafo inglês tem bastante de sua fama associada a sua ligação e trabalho com Guillem, e a escolha que ele faz para essa composição é a de colocar em evidência suas experiências passadas com a bailarina, evocando um contraste que é bem esclarecido pelo movimento e pela luz.

A iluminação de Michael Hulls cria múltiplos espaços no palco, delimitando e desenhando a cena, permitindo sua constante transformação, em diálogo com a exploração do movimento. Porém, no todo, há uma grande disparidade — possivelmente entre a coreografia criada para cada uma das intérpretes — que destaca Guillem e faz Montanari quase desaparecer, ainda que não haja, da parte da italiana, menos qualidade de movimento e execução. Não há um assunto pontual, mas, se a reflexão do coreógrafo é sobre a sua experiência com Sylvie Guillem, parece que a conclusão a que o público pode chegar é que, perto dela, as outras bailarinas desaparecem — mensagem um pouco negativa para

um momento de aposentadoria, e um pouco incômoda para assistirmos a essa segunda pessoa, colocada lá para desaparecer.

Depois de um intervalo, a obra final do programa, a já consagrada Bye, que Mats Ek criou para Guillem em 2011, vem discutir o tom de despedida e de continuidade que a turnê toda carrega. Quase épica, essa obra de transformação mostra um percurso individual, que pode ser associado ao percurso da bailarina. O movimento proposto por Ek trabalha as longas linhas das quais ela é capaz, e as interrompe com a energia quase brutal que o coreógrafo frequentemente retrata.

Forte, a personagem de Guillem parece crescer em cena, de uma menina para uma mulher, e sem limites para suas capacidades, demonstradas em feitos de força. Ao final da obra, quando ela, já transformada, deixa o palco olhando para trás como se numa despedida, encontramos o melhor momento no programa da capacidade de relacionamento de Guillem com o público — capacidade elogiada ao longo de toda sua carreira. A coreografia termina porque, aparentemente, a personagem chega, faz tudo aquilo que tinha para fazer no palco, e decide continuar, em outros espaços, em outras histórias. Fica um encerramento quase antológico para uma turnê de despedida.

Frequentemente tida como sóbria e pragmática, Guillem pareceu ser levada pela onda de comoção do público, que a aplaudiu por quase meia hora, entre choro, flores e homenagens. Havia algo de grande a ser testemunhado naquele momento. Algo que carrega um jeito de fim: um término de um aspecto, de uma carreira, uma despedida dos palcos, mas, no todo, uma forma de continuidade. O título do programa já nos sugere uma importância frequentemente esquecida, e contra a qual Guillem parece se erguer mais essa vez: a necessidade de ver bailarinos para além de seus corpos-de-trabalho, e ver suas vidas para além de suas carreiras. Em cena uma última vez, Sylvie Guillem nos mostra, não os melhores momentos de sua carreira, mas os lugares onde a dança a fez chegar. Não o conjunto de um obra concluída, mas os mais recentes resultados de um work in progress.

### **3.34. Parabelo | Grupo Corpo**

**10/10/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/10/10/parabelo-grupo-corpo/>

De volta ao palco de Lyon, o grupo Corpo encerrou o mês de abertura da temporada 2015/2016 da Maison de la Danse, com um programa duplo: Triz, criação de 2013 que ainda não havia sido dançada por lá, e Parabelo, de 1997, já conhecida dos lyonenses. O programa mostra, simultaneamente, a variedade e a continuidade do trabalho da companhia mineira, que, com 40 anos de carreira, tem um traço e característica marcantes, perceptíveis de longe, e que tiraram do público francês — normalmente bastante sóbrio e pouco responsivo — longos aplausos.

Triz mostra um trabalho com a repetição e com limites — do corpo, do movimento, da música — que provoca o público. Mas a estrela do programa apresentado em Lyon é o regionalismo da obra de 1997. Parabelo tem uma inspiração pontual, em movimento, em cenografia e em trilha sonora, no sertão nordestino. Tom Zé e José Miguel Wisnik assinam a composição de nove peças, nessa primeira colaboração (de muitas que se seguiram) dos músicos com a companhia, explorando canções de trabalho, e instrumentos e ritmos particulares do Brasil e de nossa herança cultural.

Da região, ressalta, por toda a obra, um aspecto de dificuldade, de labuta, de rigor. A impressão melancólica de desolação é alternada com a referência à fé, à persistência, à sobrevivência, e à celebração da vida que resiste. Os cinco ex-votos que compõem o primeiro painel de fundo do cenário de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, reforçam essa característica, e traçam a ideia de que Parabelo é uma promessa, uma crença: esperança da resiliência e sua comemoração, que se alcançam no segundo cenário do espetáculo, um painel de fotografias, de retratos de situações que vão do cotidiano às ocasiões especiais, reforçando aquilo que há a ser celebrado.

Quando o espetáculo começa, uma iluminação gradativa rompe o escuro preenchido só pela música rítmica, percussiva e melancólica, mostrando os bailarinos no chão, de cócoras, posição de domina toda a primeira cena. Os bailarinos estão de costas, vestidos no primeiro dos figurinos de Freusa Zechmeister para Parabelo: malhas que cobrem o corpo todo, pretas, mas de onde entrevemos um fundo vermelho, como a carne, e que se destaca nos pés, calçados em vermelho. Com essa posição sertaneja, já somos transportados para esse outro lugar, e retomamos o trabalho corporal da companhia e do coreógrafo, Rodrigo Pederneiras, que tem força e treinamento do ballet clássico, mas que demonstra

uma mistura de referências a tradições e formas brasileiras, que são absorvidas e transformadas em cena; a proposta, aqui, não é a de colocar sobre o palco versões dançadas de manifestações populares, mas sim de alimentar o corpo que dança com culturas das danças de diversas origens.

Quando os bailarinos saem do chão, para a segunda cena, o painel dos ex-votos toma forma. São fotografias em grande escala de cinco cabeças de cera, que, iluminadas em vermelho, parecem completar os corpos — vestidos no subtom de vermelho, e maquiados com os olhos em vermelho — dos bailarinos em cena. A dança privilegia as extremidades, com uma grande sustentação do centro do corpo, bem exemplificada durante *Assum Branco*, terceira cena de *Parabelo*. O casal de bailarinos desse duo está permanentemente em contato, com o bailarino manipulando a bailarina em todas as direções. Ela levanta vôo, mas apenas com a ajuda e o apoio de seu parceiro, sendo trazida sempre de volta para o chão. Esse tipo de retrato, estético, de uma beleza intensa, mas melancólica, é colocado em alternância com outras cenas, que, com influência do baião e do xaxado — por exemplo —, vão mostrando a riqueza da obra composta pela companhia.

O grande trunfo do trabalho — tanto de *Parabelo* como do *Corpo* em geral — é esse constante aspecto de integração, de diálogo que forma obras completas em si mesmas, que se alimentam e se enriquecem a partir de cada uma das escolhas que são feitas na construção do espetáculo. Esse tipo de qualidade na realização é facilmente reconhecido pelo público. O que surpreende numa temporada como essa francesa, é o contágio que têm esses temas tão específicos do Brasil com esse público diverso. O próprio coreógrafo já classificou *Parabelo* como a mais regional de suas obras, reportando a uma imagética do sertão, que nos remete a Guimarães Rosa e a Euclides da Cunha. Assim, mesmo que não seja uma tradição da qual cada um de nós faça parte, individualmente, há uma resposta pelo viés do coletivo que se sobressai dessa proposta.

É dessa forma que o regional é transposto em universal e chega tão intensamente ao público francês. Esse contato é exacerbado pela característica da movimentação intensa, física, e técnica do elenco. Quando chegamos à cena final, o forró de *XiqueXique*, os corpos do *Corpo* estão em festa. E a plateia vai acompanhando a movimentação rodada, saltada, solta, extensiva, que valoriza os potenciais dos bailarinos e a característica do trabalho de Rodrigo Pederneiras,

misturando a construção de solos e grupos extremamente energéticos e convidativos.

Aqui, os bailarinos já estão vestidos em calças justas — vermelhas, laranjas e amarelas — mostrando ao máximo o torço, a cena é preenchida pelo segundo painel, aquele com as fotos, e a iluminação mantém a sua característica quente, mas não mais vermelha, sombria e melancólica, revelando melhor os sorrisos nos rostos dos bailarinos, e detalhando a exuberância do movimento amplo dos corpos.

A coreografia volta ao chão para terminar. Seu último instante retoma um aspecto da construção da primeira cena, com as pernas que sobem e pesam, se dobrando de volta para o palco, cruzadas, com as cabeças que pendem para trás, mas os corpos, agora soltos e não mais tensos, acentuam a leveza do tom do final de Parabelo. Se Parabelo reforça o esforço e a promessa, ao mesmo tempo ele reafirma a esperança e a sobrevivência. Vemos uma valorização não da aspereza do sertão, mas sim de uma forma de alegria e de doçura do sertanejo. Na obra, as promessas não são valorizadas exatamente por suas realizações apenas, mas, sobretudo, por sua capacidade de oferecer uma forma de consolo na crença. Porém, considerando Parabelo dentro do repertório — do Corpo e da dança brasileira — não fica necessidade nenhuma de consolo: todas as promessas estão entregues ali, no trabalho, na cena e nos corpos do Corpo.

### **3.35. 20 Danseurs Pour le XXe Siècle | Ballet de l'Opéra National de Paris**

**11/10/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/10/11/20-danseurs-pour-le-xxe-siecle-ballet-de-lopera-national-de-paris/>

Primeira obra de Boris Charmatz a entrar para o repertório do Ballet de l'Opéra National de Paris, 20 Danseurs Pour le XXe Siècle é um protocolo de trabalho que o coreógrafo e diretor do Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne — o Musée de la Danse, desenvolve desde 2012 com seu grupo de bailarinos. O projeto propõe a invenção de formatos coletivos de exposição, em novas escritas museológicas para a dança: reflexões sobre a memória da dança e seu armazenamento — em corpos; e já foi apresentado em múltiplas versões,

ocasiões e lugares, entre os quais se destacam os museus MoMA de Nova Iorque, e Tate Modern de Londres.

Pela primeira vez, o protocolo é aplicado a uma companhia de repertório, e, dentro da perspectiva de mudança de Benjamin Millepied — atual diretor do Ballet de l'Opéra National de Paris — para a mais tradicional companhia de dança francesa, ele foi trabalhado por Charmatz com 21 bailarinos do elenco do Opéra, que se voluntariaram para a experiência, abrindo, com essa obra, a temporada 2015/2016 de dança da companhia.

O trabalho em espaços públicos e museus que a obra tem recebido é reaplicado no contexto da Opéra Garnier: os bailarinos estão dispostos e dispersos pelo prédio, retomando a casa da dança francesa e colocando a dança por toda parte — menos no palco. São 13 lugares pelos quais, ao longo das apresentações, o público pode passear à vontade, interagir com os bailarinos, e observar a transformação do prédio de Charles Garnier em uma grande sala de ensaio, um museu-vivo da dança no qual as obras se reconstroem repetidamente nos corpos dos intérpretes.

O elenco é improvável, para os padrões do Opéra: apenas uma Étoile da companhia, dois Primeiros Bailarinos, quatro Sujets, cinco Coryphées, e doze Quadrilles do Corpo de Baile. Uma oportunidade de investigação que não partiu das tradicionais audições e escolhas do coreógrafo e da direção, como de costume na companhia, mas do interesse e disponibilidade do próprio elenco, que trabalhou com o coreógrafo e outros 20 profissionais da dança para estudar, discutir, aprender, assimilar e transmitir, os 70 solos e trechos de obras do século XX que compõem essa exposição.

O espaço que se abre aqui é um espaço de contato com os processos da dança — e não mais com os produtos da dança. Do resultado ao qual temos acesso, foram subtraídos os diversos elementos que preenchem o espetáculo de dança, sobretudo na tradição do Opéra. Desprovidos do palco, da iluminação, do cenário, do figurino, às vezes mesmo da música, e — sobretudo — do efeito de suspensão da realidade que o romantismo criou na dança, encontramos bailarinos, e não personagens. Eles nos apresentam o trabalho, nos contam um pouco da história, e dançam um trecho. São repertórios que fazem parte de seus corpos, que chegaram



a seus corpos por outros corpos, e que chegam aos espaços do Palais Garnier para se debaterem com o arroubo visual que naturalmente domina a Opéra.

Do Fauno de Nijinsky (narrado pelo bailarino enquanto ela a dança) à coreografia do musical Cabaret de Bob Fosse (com a música cantada pelo bailarino que a apresenta) na rotunda dos assinantes, para a Morte do Cisne de Fokine no corredor de entrada dos camarotes, do Petruchka de Fokine explicado e dançado na escadaria principal de entrada, ao Serenade de Balanchine no Salão do Sol, da improvisação de Krump no Salão do Glacier à Bayadère de Nureyev no Grand Foyer, da improvisação de Voguing na Loggia ao Buto de Teshigawara na Galerie do Glacier. O percurso é determinado quase que ao acaso pelo espectador, que recebe um mapa dos lugares onde os bailarinos podem se posicionar, mas que só fica sabendo qual a obra ou o estilo que serão dançados quando eles são anunciados, antes e depois de cada apresentação, pelos próprios bailarinos.

Bagouet, Bausch, Bel, Brown, Carlson, Cunningham, Keersmaeker, Duncan, Forsythe, Gert, Graham, Hoyer, de Mille, Nijinska, Robbins, Wigman, também estão no trabalho, entre outros coreógrafos e tipos de dança. Em três horas de passeio e observação, as danças vão se repetindo, a familiaridade com os bailarinos vai aumentando, o público se senta pelo chão, quase participa, fotografa, filma. O grande desafio é de ordem logística — administrar todo o espaço da Opéra, que frequentemente vai ter outra apresentação (na sala) na mesma noite da performance dessa exposição museológica.

Na porta da Opéra Garnier, com uma fila enorme se formando, turistas vem perguntar o que acontece. Eles vieram para as tradicionais visitas e fotografias do Palais Garnier. Os seguranças informam — uma, três, dezenas de vezes — que não, nessa tarde não há visitas à Opéra. Eles estão errados. Quando o público que veio para a obra de Charmatz finalmente entra no prédio, só o que existe é visita. Um ateliê em processo, aberto especialmente para os olhos do público. Uma oportunidade de dessacralizar a Opéra e colocar a plateia no mesmo nível dos bailarinos. De reconhecer esses corpos, e de conhecer — sim, frequentemente pela primeira vez — rostos que costumam ficar escondidos, perdidos nos conjuntos e nas figurações das grandes obras da grande companhia.

Com essa obra, Millepied reafirma intensamente o propósito de sua vinda para a companhia como diretor: o de reaproximar público e dança. Emblemático que

ela abra a primeira temporada programada por ele dentro da função de direção. Emblemático também que ele abra espaço a um reconhecido e respeitado coreógrafo francês, que inclusive se formou na escola do Ballet de l'Opéra, mas que nunca antes trabalhou com o grupo. Emblemático que Charmatz retorne à Opéra exatamente no momento em que os colegas de sua época na escola estão se aposentando dos palcos. Um projeto que tem uma visão de futuro e para o futuro, mas que se constrói sobre uma reflexão presente da importância do passado, e de como a história continua. Pelos corredores da Opéra, 20 bailarinos não dançam para o século XX, eles dançam para o futuro, para fazerem parte de uma proposta de mudança da companhia que pode ser questionada, e deve ser constantemente avaliada, mas que coloca em primeiro plano o caráter quase de museu do Ballet de l'Opéra, e a necessidade de que esse museu não seja por demais rígido, e continue vivo, continue dançando.

### **3.36. Clear, Loud, Bright, Forward / Opus 19 – The Dreamer / Thème et Variations | Ballet de l'Opéra National de Paris**

**18/10/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/10/18/clear-loud-bright-forward-opus-19-the-dreamer-theme-et-variations-ballet-de-lopera-national-de-paris/>

A tradição estadunidense de dança invade o Palais Garnier, com o programa triplo proposto pelo diretor de Dança do Ballet de l'Opéra de Paris, Benjamin Millepied, que inclui uma criação sua, uma estréia no repertório da companhia de uma obra de Jerome Robbins e uma coreografia de George Balanchine, esta presente no repertório da companhia desde os anos 1990.

Clear, Loud, Bright, Forward é a primeira coreografia longa que Millepied monta para o Opéra desde sua entrada como diretor do grupo. Apesar de ele assumir o posto desde a temporada 2014/15, apenas a partir do último mês pudemos começar a ver claramente traços de seu trabalho de diretor e programador, posto que, ao assumir a companhia no ano passado, ele estava dirigindo uma temporada previamente já programada, por sua predecessora, Brigitte Fefèvre. Clear, Loud, Bright, Forward, feita para 16 bailarinos do Corpo de Baile do Opéra, é uma combinação de articulações possíveis dentro do grupo. Com uma cenografia que limita o espaço da cena, e três fontes de luz que, pendendo do alto do palco,

giram em mecanismos de relógio, alternando as possibilidades do público enxergar a dança e o espaço, Millepied coloca os jovens bailarinos em uma sequência de trechos musicais, transformados no estúdio em movimento, de forma a valorizar o que cada um dos bailarinos da obra tem de melhor.

Duos, trios e conjuntos de diversas formações ocupam a cena que é marcada de detalhes técnicos, desenvolvida dentro da musicalidade inesperada da trilha sonora original de Nico Muhly, parceiro de diversas criações do coreógrafo, e revelam aspectos da tradição que Balanchine fundou na School of American Ballet — como as piruetas em quarta posição com alinhamento central, os *developpés* e *grand battemants à frente* e os equilíbrios em eixos angulares (não perpendiculares ao chão), que caracterizam a propensão ao risco e ao inesperado de Balanchine.

Sem *Étoiles* no elenco, a obra oferece uma oportunidade rara aos bailarinos do Corpo de Baile de ganharem experiência em papéis de destaque, que eles normalmente não teriam dentro da companhia, a qual mantém a tradição de concursos públicos anuais para a possibilidade de promoção dos bailarinos (do posto de *Quadrille* a *Coryphée*, depois à *Sujet*, depois a *Premier Danseur*, so então podendo ser promovidos a *Étoiles* — única promoção que se dá por nomeação direta da direção do Opéra, a partir da indicação da Direção de Dança).

Escolhendo trabalhar com esses estratos do elenco, Millepied também aproveita para se aproximar mais das próximas gerações de bailarinos da companhia que dirige, podendo começar a vislumbrar as carreiras futuras. Sendo construída a partir dos talentos específicos de cada bailarino, a obra não oferece tantos desafios, ainda que possua uma boa carga técnica e que haja um certo nervosismo em cena, compreensível por essa forma de estréia — não são bailarinos exatamente novatos, mas são bailarinos que, muitas vezes, não tiveram anteriormente a oportunidade de tanto destaque nas maiores cenas da companhia.

O programa continua com *Opus 19 / The Dreamer*, uma obra de Jerome Robbins dançada agora pela primeira vez pelo Opéra de Paris. Criada em 1979 para Barishnikov e Patrícia McBride, a obra tem um forte protagonismo masculino, e mostra diversas das influências do coreógrafo estadunidense, reconhecido por seus trabalhos na Broadway e com referências de jazz. Um uso frequente de poses, que se prolongam estáticas durante a cena, além da articulação de mãos e pés flexionados, do uso da sexta posição, e do movimento diversas vezes conduzido

pelo calcanhar, não pela ponta dos pés, colocam os bailarinos da companhia francesa em uma forma de movimentação quase que provocativa à tradição francesa.

Há uma articulação entre a narrativa e o abstrato — o personagem principal está em um sonho agitado, no qual encontra a bailarina, que aparece e desaparece da cena, em meio ao conjunto que organiza (ou melhor, desorganiza) o sonho e a imaginação do personagem. É um grande papel masculino, demandando experiência e qualidade interpretativa, numa obra limpa mas não tão fácil de acompanhar, posto que ela mesma trata de uma certa confusão, de um certo se perder. A obra marca também esse interessante protagonismo masculino, que não é inédito na companhia francesa, mas que aparece ao longo de sua história, depois do romantismo, apenas pontualmente, a tradição mantendo a maior frequência, até os dias de hoje, de protagonistas mulheres.

O coreógrafo também não é alheio ao repertório do Opéra, com outras 14 obras já dançadas pela companhia. Mas, dentro desse contexto, ele vem como uma reafirmação pessoal do diretor: Millepied dançou diversas das coreografias de Robbins no New York City Ballet, o coreógrafo norte americano tendo participado intensamente da formação profissional de Millepied, que retraza nesse programa suas origens estilísticas, remontando ao predecessor de Robbins, o fundador do NYCB, George Balanchine.

Balanchine coreografou *Thème et Variations* em 1947 para o grupo que se tornaria o American Ballet Theatre. A obra foi integrada ao repertório da companhia francesa em 1993, sendo dançada em algumas temporadas desde então. Surgida de uma proposta precisa, a obra faz uma reconstrução dos aspectos de grandiosidade da época de Petipa no Ballet Imperial Russo. Vemos quase que uma mistura entre os grandes ballets de Tchaikovsky nessa cena, que não possui um enredo, e retoma a característica da criação de Balanchine de construir a coreografia como uma forma de tornar a música visível.

Da música, último movimento de uma suite de Tchaikovsky, o coreógrafo retoma o processo de apresentação de um tema e desenvolvimento de variações sobre ele, trabalhando com um casal principal e doze casais entre solistas e corpo de baile, que desenvolvem o tema de movimentação e as diversas possibilidades de variação. A principal variação da obra pode ser tida como a do formato do grand pas

de deux de Petipa, que aqui é reestruturado e alongado, sendo alimentado pelos solistas e desenvolvido pelo corpo de baile.

Thème et Variations foi coreografado originalmente para Alicia Alonso e Igor Youskevitch, e demonstra o apelo e a capacidade técnicas dos bailarinos, tendo sido frequentemente referida por seus intérpretes como a coreografia mais difícil de todo o repertório. São sequências de adágios que demonstram um pouco da melancolia do romantismo, seguidas de solos virtuosos que demonstram o apogeu técnico do academismo imperial russo, mas transportadas para essa situação de modernização do ballet que o coreógrafo propunha como investigação principal de seu trabalho, terminando o programa da noite com essa grande reflexão — cara ao momento atual do Opéra — dos limites entre tradição e modernização, que se faz presente, mais do que nunca, na atual temporada da companhia.

A temporada 2015/16 de dança abriu de fato com 20 Danseurs pour le XXe Siècle de Boris Charmatz, mas o programa de Charmatz foi tido como um evento especial, por ocupar os espaços públicos do Palais Garnier, e por se tratar de uma proposta completamente diferente do trabalho característico da companhia. Assim, é esse programa triplo, Millepied/ Robbins/ Balanchine, que marca o início da temporada na cena, no palco da Opéra Garnier.

A escolha das obras é curiosa: a um passo Millepied abre novos espaços para os bailarinos jovens da companhia, com sua criação, a outro exalta as estrelas, com as obras de Robbins e Balanchine. A um passo propõe uma valorização da tradição do clássico, a outro, demonstra um exercício de força sobre os limites dessa tradição. Porém, dentre as escolhas, o perigo percebido é o da possível exaltação de um só indivíduo: ele próprio. O programa apresenta Millepied entre os grandes coreógrafos estadunidenses, justifica sua própria trajetória artística, as maiores influências de sua carreira, e, acidentalmente, acaba reforçando a dificuldade de compreendê-lo como estando no lugar certo.

Millepied é francês e começou sua formação em dança na França — como somos insistentemente lembrados, quase que numa justificativa de seu posto na direção do Opéra. Mas foi no New York City Ballet que ele se realizou. Sua tradição — em movimento, em estética, em projeto artístico — é algo de um outro lugar. Enquanto coreógrafo, pela primeira vez ele se realiza plenamente com o conjunto francês. Talvez seja exatamente a escolha dos bailarinos menos

experientes que garanta essa possibilidade de adaptação ao tipo de trabalho que ele propõe. *Clear, Loud, Bright, Forward* é uma obra interessante, e que cabe bem no repertório do Opéra. Mas não é apenas o nome da obra que é em inglês — ainda que seja perturbador ver Balanchine traduzido, enquanto a obra do francês que dirige a companhia francesa criada para o elenco francês seja em inglês —: toda a obra reforça um deslocamento.

Dentro de um outro programa, ela seria uma marca autoral de grande interesse. Aqui, nessa circunstância, ela reafirma que o projeto de Millepied é um projeto de mudança, mas com o risco de que essa mudança, ao invés de ser uma mudança para o Ballet de l'Opéra, seja uma mudança emprestada de outra tradição. Enquanto o objetivo reiterado para sua nomeação como diretor é o de empurrar os limites da companhia francesa, o risco que ele demonstra é o de empurrar a companhia a ser uma outra: não repensar e remodelar a tradição francesa, mas substituí-la por uma outra tradição. E este é um risco a ser levado a sério.

### **3.37. 6 / 7 | TAO Dance Theater**

**17/11/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/11/17/6-7-tao-dance-theater/>

A busca por um minimalismo extremo, por formas de coreografar uma dramaturgia corporal que não se desenvolve em outros elementos, que foge de histórias, de enredos, de personagens, de símbolos, de interpretações para além do movimento, é a característica que marca o trabalho de Tao Ye, coreógrafo da TAO Dance Theater. A companhia chinesa esteve recentemente no Théâtre de la Ville, no final da temporada Paris-Pequim, que, com o apoio do Centro Cultural da China em Paris, trouxe espetáculos, ateliês, exposições e projeções de obras chinesas para a França.

6 e 7, as obras apresentadas no programa do de la Ville, parecem complementares, derivativas. Em 6, tudo é tomado por uma grande escuridão. No escuro da cena, uma iluminação distante e leve começa a sugerir uma forma ao fundo do palco. Só com um pouco mais de tempo e mais luz é que podemos distinguir seis bailarinos, vestidos inteiramente de preto, numa diagonal que avança lentamente. Mangas compridas e saias, apenas os pés e calcanhares, a cabeça e um pouco das mãos dos bailarinos são visíveis, contrastando com o escuro do todo.

Com as mãos o tempo todo na mesma posição, suspendendo um pouco as saias, e os pés plantados no chão, o movimento que é explorado é um desenvolvimento de torções de tronco e pescoço, de flexões de joelho, e um caminhar que ao mesmo tempo é leve, mas tem um aspecto endurecido, entre o robótico e o militar. As torções desenvolvem uma frase curta, feita em uníssono e repetida ao longo de toda a obra, junto da trilha sonora, também minimalista e repetitiva. São poucas as alterações dessa frase, que se repete por quarenta minutos no palco. A perspectiva daquilo que vemos é alterada pela variação da direção — entre os passos mecânicos os bailarinos criam um movimento que avança e que recua, mas que também permite uma pequena exploração lateral — e pela iluminação que, projetada intensamente sobre a fumaça que toma o palco e materializa o vazio do espaço, vem de umas fontes diferentes, todas angulares, projetando as sombras dos bailarinos.

A impressão plástica é a do universo: escuro, contínuo, indeterminável, com um aspecto de vazio, mas com uma energia pulsante, forte, insistente e ritmada. Porém, Tao Ye não cria uma visão de caos, e os seis bailarinos continuam toda a obra nessa constante exploração do movimento idêntico, mantendo a distância e o posicionamento. Não há diferença entre os homens e as mulheres do elenco, não há caracterização de indivíduos. Toda a obra se passa a despeito da platéia, que testemunha à distância esse evento no escuro.

Nessa forma de manifesto minimalista, não sobra espaço para muita coisa, além desse ambiente altamente controlado a que assistimos. Há um aparente esforço de negação, o teatro é colocado completamente no escuro, a cortina abre completamente no escuro, vêm as luzes que mostram a cena, mas depois voltamos ao escuro. E, ainda no escuro, a cortina se fecha e a obra termina. Sem espaço nem mesmo para agradecimentos da companhia.

Quando a cortina abre de novo para o início de 7, a plateia ri um pouco. Sete bailarinos estão na mesma diagonal, agora num palco completamente claro e homogêneo, sem dinâmicas de iluminação, sobre linóleo branco, e vestidos inteiro de branco. Não é o mesmo figurino de 6, não temos a adição de saias: mas o figurino de 7 também segue até os calcanhares, desenhando o contorno das pernas do bailarinos. Sem a saia para segurarem, e com a quantidade de luz da obra, as

mãos são mais visíveis, um pouco retorcidas, e mantidas durante toda a obra na mesma posição da coreografia anterior.

Em 7, apesar de termos uma obra menos longa, temos o mesmo princípio de uma frase curta e repetida diversas vezes. A frase, se não é idêntica às de 6, poderia perfeitamente ser encaixada àquelas, seguindo os mesmos princípios, as mesmas dinâmicas, as mesmas formas de desenvolvimento. Toda a obra segue os elementos já desenvolvidos em 6, se diferenciando apenas pela clareza (oposta à escuridão da peça anterior) e pela sonoridade: aqui, ao invés da trilha, temos sons guturais e gemidos feitos pelos bailarinos, captados por microfones suspensos sobre o palco.

Dentro da proposta minimalista de Tao Ye, ambas as obras carregam princípios interessantes de movimento e realização. Porém, apresentadas em sequência funcionam quase que contra o projeto do coreógrafo e da companhia. De onde se propõe uma negação de tema e de enredo, passamos a questionar o significado dessa oposição claro/escuro e da continuidade entre as obras. De onde se propõem formas de valorizar e apreciar o movimento pelo próprio movimento, começamos a questionar o quanto essa fórmula abre espaço — ou não — para a criação e a criatividade.

De um certo modo, parece justo questionar se foram apresentadas duas obras, de fato. Se a afirmativa for que aquilo que diferencia as danças sejam unicamente os elementos cênicos, surge uma desvalorização dramática daquilo que a companhia produz e realiza — e bem, em termos de qualidade. Mas se esse manifesto minimalista não abrir espaço suficiente para a criatividade e a realização do coreógrafo (e dos bailarinos e da companhia), ele poderá ser recebido como malfadado.

Enquanto 6 propõe uma investigação, visual e em movimento, interessante e — mesmo sendo acética — cativante, 7 não acrescenta à continuidade do projeto, já desenvolvido nas obras anteriores — também nomeadas com números — do coreógrafo, 2, 3, 4 e 5. Porém, a ideia de que 7 não acrescenta só é válida dentro compreensão dessa continuidade, e pressupor a continuidade, ainda que por um lado pareça justo — já que há uma decisão de enumerar as obras progressivamente — por outro lado parece arriscado: se tantos outros elementos são negados dentro desse minimalismo, por que o sentido de continuidade também



não poderia ser negado? De fato ele pode, mas com essa distância e essa fuga de uma proposta, ficamos sem saber nesse projeto estético o que é programático e o que é acidental.

**3.38. Quator N° 4 / Die Grosse Fuge / Verklärte Nacht | Ballet de l'Opéra de Paris 30/11/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/11/30/quator-no-4-die-grosse-fuge-verklarte-nacht-ballet-de-lopera-de-paris/>

O triple bill de Anne Teresa De Keersmaecker na Opéra de Paris faz uma perspectiva do histórico inicial da coreógrafa belga, com obras de três momentos de seu trabalho e criação, que mostram um pouco das diferentes formas de pesquisa e produção de movimento que a fizeram reconhecida nos primeiros anos de carreira. Com coreografias que são trechos de obras maiores de 1986, 1992 e 1995, o programa, que já havia sido apresentado também pela Rosas e por outras companhias, entrou para o repertório do Ballet de l'Opéra de Paris nessa temporada, relembrando as particularidades do estilo de De Keermaecker, e sua relevância na cena dos anos 1980 e 1990.

Marcados pela sua relação íntima com a musicalidade e o diálogo entre o estrutural e o íntimo, os trabalhos da coreógrafa que integram esse programa apresentam três instâncias daquilo que seu projeto artístico pode criar. Usando seus esquemas de proporção, a técnica de phasing e o movimento tônico que articula entre o casual/ cotidiano e o técnico, Quator N° 4, trecho de Bartók / Aantekeningen, obra de 1986, apresenta quatro bailarinas e quatro músicos num palco iluminado por três colunas de luzes frias suspensas sobre a cena, criando um espaço neutro. Esse espaço é preenchido pelo movimento reconhecido da primeira fase da companhia, que alterna a direção e é construído — em sua maior parte — retilinearmente. Nesse obra, porém, esse movimento se organiza dentro de um círculo central que, em articulação com as retas, passa a sugerir as espirais que apareceriam mais tarde no trabalho da coreógrafa.

Nas linhas de movimento, predomina a relação entre fundo e frente do palco. Cinco momentos da coreografia organizam o uso do espaço pelas bailarinas, que, com vestidos pretos rodados, correm pela cena. Há uma sugestão de algo de infantil, de crianças brincando nesse espaço marcado por duas plataformas de

madeira, uma ao fundo do palco abrigando os músicos, a outra à frente do palco — sem ser utilizada, mas evidenciada pela iluminação, que enquadra e demarca o espaço do linóleo sobre o qual a dança acontece.

Essa forma visual parece sugerir um dentro e um fora. Porém, a movimentação (que lembra diversas das formas e passos de Fase e Rosa Danst Rosas) e seu caráter quase lúdico sugerem um entendimento dessas bordas como o “dentro”, e o espaço entre elas um “fora” — como uma rua onde essas bailarinas/meninas dançam e brincam. Se a pesquisa de De Keersmaecker se apoiou em certas construções como o estudo do princípio de “como eu ando, eu danço”, aqui, aparece uma sugestão de “como eu brinco, eu danço”.

O conjunto das bailarinas dança ao mesmo tempo, mas não exatamente junto. Sem saber se seria esse um defeito (posto que uníssono foi um dos principais qualificadores dessa obra no momento de sua criação), acaba surgindo algo de uma conversa, de alguém que lidera o grupo, que a segue, a partir de suas individualidades — momento interessante para o trabalho de De Keersmaecker, que vai lentamente se adentrando em formas de pessoalidade perceptível. Essa ideia de diálogo é reforçada pela música, que é levada pelo quarteto em cena com um dos instrumentos sugerindo a música, que passa a ser desenvolvida pelo todo.

Esse tipo de percepção é acentuado pelo programa como um todo, o qual se encaminha para outras formas de produção um pouco mais distanciadas do geometrismo acético que já foi creditado à coreógrafa, e que encontrará outros dois contrapontos nas demais obras; como *Die Grosse Fuge*, trecho curto de Erts, de 1992, que traz sete bailarinos e uma bailarina vestidos de ternos e dançando em alterações inesperadas de conjuntos, a partir de um princípio que trabalha e retrabalha uma frase curta de movimento, tentando desenvolvê-la em outras possibilidades. A ação é contínua e frequentemente relacional entre os bailarinos, mas não há construção de uma história: as relações entre os bailarinos são temporárias, alternadas e breves. Nessa peça, tida como masculina, não há um alfa, não há uma única liderança do grupo, há múltiplas possibilidades de articulações, que se constroem e se refazem.

O movimento explora a vertical, o salto, a corrida, a agilidade, e aspectos de caça, com uma percepção de risco que é enfatizada pelas constantes quedas dos bailarinos. Conforme os bailarinos abandonam os ternos (e alguns as camisas),

esse procedimento também de altera, passando a focar na lateralidade, diminuindo a impressão da violência inicial e sugerindo um pouco de calma, mas não necessariamente de uma interação facilitada ou simplificada.

A força das linhas horizontais e diagonais no palco é reafirmada pela iluminação homogênea, vinda de múltiplos focos de luz distribuídos a pino sobre o palco. E o reposicionamento dos músicos — antes centrados na plataforma do fundo, e agora deslocados para o canto da mesma plataforma (a obra o mesmo cenário da peça anterior) — reforça o aspecto de desigualdade. Não num sentido negativo, mas no sentido de que as relações a que assistimos não sejam homogêneas, e sejam relações de força e submissão, ainda que não se desenvolvam de fato em figuras nem representativamente.

Esse tipo de trabalho sugestivo, mas não representativo, identifica muito da produção de De Keersmaeker, que mostrou ao longo de sua carreira uma preferência por temas e elementos técnicos à representação de sentimentos e histórias. É particularmente a incursão nesse novo sistema, quase alheio às preferências da coreógrafa, que interessa tanto na terceira obra da noite, *Verklärte Nacht*, trecho de *Erwartung* / *Verklärte Nacht*, de 1995.

Inspirada pelo poema de Richard Dehmel e pela música de Arnold Schönberg, encontramos uma obra de lirismo poético, de romance e de transformação, que é *A Noite Transfigurada* dos três criadores — Dehmel, Schönberg e De Keersmaeker. Se antes dessa obra, a coreógrafa sempre evitou tratar de grandes sentimentos e de narrativas, o mesmo não seria aqui repetido, com o trabalho a partir dessas fontes que propõem pontualmente uma história romântica.

Escapando do narrativo, De Keersmaeker dilui a história do poema em diversas cenas superpostas, que mostram um movimento em direção à floresta, um encontro de amantes, as transformações da noite que passa, e suas separações. O impressionante cenário — que a coreógrafa assina junto de Gilles Aillaud — coloca troncos de árvore pela cena, e a iluminação, que vêm angular e através dos troncos, cria feixes de luz pelo palco, coberto de folhas caídas.

Nesse espaço, encontramos os bailarinos de lado e de costas para o público, olhando a floresta, e dessa floresta vêm as figuras, que provocam a dança (praticamente sempre em casais), que se penduram nesses bailarinos, e que criam momentos intensos de um lirismo quase desesperado, entre o encontro e a

dependência, entre a separação e o desejo. Todos esses, temas distantes da coreógrafa, mas que aqui se constroem sem costuras aparentes, e que são potencialmente facilitados pelos bailarinos do Opéra, tradicionalmente habituados à construção lírica e narrativa.

Encontraríamos de novo a floresta, a transfiguração e as relações de amor em *Golden Hours (As You Like It)*, que De Keersmaecker estreou mais cedo este ano com sua própria companhia. Porém, nesse momento, a obra já segue mais dos padrões do trabalho da coreógrafa, além de incluir diversas das proposições e questionamentos que não estavam ainda firmados quando *Verklärte Nacht* foi feita. No todo, *Verklärte Nacht* é um pouco um afastamento do trabalho com o qual nos habituamos. Porém, em nenhuma condição, isso é um empobrecimento, ou uma constatação negativa. O lirismo inesperado da coreógrafa se casa sutilmente com os bailarinos do Opéra, dando à obra uma força que ela talvez não tivesse em outras condições e grupos, e reafirmando o sucesso da escolha do programa, que demonstra três momentos distintos, dentro de um mesmo período da produção da coreógrafa, mas que ressalta a um passo seus esquemas de trabalho e criação, e, a outro, o potencial do elenco para o qual é retransmitido, saindo dessa floresta (e dessa nova entrada em repertório) transfigurado.

### **3.39. John | DV8 Physical Theatre**

**27/12/15** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2015/12/27/john-dv8-physical-theatre/>

John, obra de Lloyd Newson, diretor e coreógrafo do DV8 Physical Theatre, partiu de entrevistas desenvolvidas em uma sauna gay inglesa e faz parte de uma trilogia do anglo-australiano, que inclui *To Be Straight With You* e *Can We Talk about This?*. As entrevistas revelaram experiências de diversos indivíduos, e a história de vida de John foi escolhida como o foco da criação de 2014, apresentada recentemente no Festival D'Automne de Paris, no La Villette — criando um diferencial das outras obras partes da trilogia, que tratam de múltiplas histórias.

Com o foco narrativo claro, um enredo preciso, e os bailarinos apresentando todo um texto que encaminha a história, John insiste em beirar as discussões das propostas de teatro-físico e dança-teatro, numa produção que

mescla diferentes gêneses de criação de formas artísticas e propõe um resultado misto: algo entre teatro-feito-por-bailarinos e dança-feita-por-atores. O corpo é usado como um instrumento que vai além do texto e da presença cênica mimética: a representação não tende a um realismo, não vemos o que se passa como um quadro figurativo da história de John. Sobre o palco, a cena se desenvolve como uma paráfrase ou uma alegoria ao texto, completando-o não por nos oferecer as dinâmicas que veríamos se assistíssemos àqueles eventos quando aconteceram, mas por nos sugerir possibilidades de dinâmicas internas, de relações dos corpos que viveram aqueles momentos.

O cenário, uma estrutura modular apoiada numa plataforma circular que gira quase constantemente, vai sendo manipulado ao longo das cenas, de forma que, a cada vez que entramos em um novo espaço narrativo, entramos também em um novo espaço físico e visual. Diversos cômodos de diversas casas, e as muitas partes da sauna, vão criar um espaço que se transforma ao longo de toda a obra. Da mesma forma, John vai se transformando. De sua infância conturbada, passando pelas drogas, os relacionamentos, seu envolvimento com crime, suas práticas sexuais, o HIV, e também a sua homossexualidade, até chegar ao momento da entrevista, representada com inclusão da voz gravada do indivíduo cuja história inspira a obra, e a menção de que todas as falas foram tiradas diretamente de entrevistas concedidas durante a longa pesquisa do processo de criação. É assim que, progressivamente, a narrativa de John se desenrola em cena.

Os corpos dos intérpretes, o tempo todo ativos e em movimento, não desenvolvem exatamente estilos reconhecidos de dança, salvo raríssimas excessões. Ao invés disso, a pesquisa corporal mostra um trabalho de tônus, tensão e controle, que se desenvolve a partir de movimentações associativas, frequentemente induzidas pelos demais indivíduos em cena e que ultrapassam o corpo de cada um dos 9 intérpretes. A partir de movimentos pedestres e cotidianos, a exploração das qualidades do corpo durante a execução desses movimentos cria um espaço de diálogo de dança, que reafirma uma associação do teatro físico com a dança-teatro, e sugere como resultado uma criação de uma peça teatral, mas uma peça teatral para ser feita por bailarinos.

O trabalho com os temas apresentados reflete a violência da vida de John. No todo, a obra é de uma crueza que beira o obsceno, que compele reações

fortes, entre cativar e horrorizar a platéia. São assuntos e apresentações que não costumam ser tratados assim tão em claro. São tópicos que fazem parte do cotidiano de uma parte da população, mas que são frequentemente disfarçados ou escondidos. John não tenta velar ou disfarçar nenhum sentimento, nenhum impulso, nem nada que possa ser percebido como imoral. Estamos em um patamar que vai além do julgamento. A sinceridade da personagem e o tratamento quase despojado da vida lembram Jean Genet — o escritor francês que Sartre chamou de Santo, reconhecido por tratar de ladrões e “degenerados morais” com um tom humanizador, com uma característica de liberdade e de gênio que seriam, segundo o filósofo, não um dom, mas um caminho criado por eles para escapar do desespero.

É assim que John transparece em cena. Sua sinceridade crua soa como um traço de inocência, refletido em seu desejo por companhia e companheirismo, e na busca, quase sempre malfadada, pelo outro, sobretudo no espaço da sauna em que grande parte da história se desenrola, entre muitas drogas e sexo casual. Esse tratamento da personagem reforça as discussões de moralidade. Se por um lado é simples decidir que ele estaria simplesmente errado, por outro há algo que atrai, há algo que dá um pouco de pena, e, sobretudo, há algo que cativa.

Parte dessa coisa que cativa é o que transpassa nos movimentos e na dança de John. A capacidade ginástica dos intérpretes, o treinamento físico intenso de preparação corporal, a casualidade com que os movimentos são executados lembram ao mesmo tempo as tendências do Clássico de realização sem esforço aparente, e a característica expressionista de uso do movimento não representativo para a criação de uma qualidade perceptível pelo público: os movimentos não insistem em significar uma ou outra ação, necessariamente — na maior parte do tempo, eles compõem uma imagética em ação, e criam um tom que pode ser entendido como interior, como as tensões e intenções escondidas pelos corpos durante as suas ações.

Nesse conjunto de reações e respostas, John se constrói como uma abertura para diálogo de um assunto sobre o qual não se fala, ou não se deseja falar — e, nesse aspecto, parece uma provocação. Porém, ao mesmo tempo, com a delicadeza e a humanização que a história traz para esses espaços, indivíduos e situações inesperados, o convite para a conversa fica mais difícil de ser ignorado. Podemos condená-lo, mas John continuaria sendo um condenado simpático. Ele

pode ser tido como um degenerado, mas continuaria sendo um degenerado gentil. Além do bem e do mal de seus atos e de sua história, John se abre, sem pedir licença, sem pedir desculpas. Entre o desprevenido, o surpreso e o encantado, o público o acolhe e lhe responde.

### **3.40. La Bayadère | Ballet de l'Opéra National de Paris**

**07/01/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/01/07/la-bayadere-ballet-de-lopera-national-de-paris/>

O interesse pelas devadāsī, as servas dos deuses, aparece em relatos de viagens às Índias desde o século XIII. É com o nome derivado do português bailar que elas passam a ser referidas como Bayadères — as dançarinas do templo — e vão aparecendo nas artes da cena francesas a partir do século XVII, nos Ballets de Corte de Lully e Beauchamp, a partir de uma influência direta de um mito contado por um missionário holandês acerca do deus Shiva, descido à Terra para provar a fidelidade das suas bailarinas.

No período Romântico, já em 1830, dois anos antes da criação da coreografia La Sylphide, Philippo Taglioni coreografa uma Ópera-Ballet criada por Scribe e Auber a partir da inspiração de um poema publicado por Goethe em 1798, chamado O Deus e a Bayadère. O exotismo, interesse em culturas estrangeiras, continuava em alta na Europa, e marca turnês de dançarinas indianas em teatros de variedades, e a produção de diversas obras literárias e cênicas inspiradas por argumentos hindus. Em diversas dessas obras, a figura da Bayadère aparece como heroína romântica, uma mulher virtuosa, frequentemente vítima da luxúria e inveja dos Brâmanes dos templos indianos, e tentando alcançar um amor impossível.

Na Rússia, esse tema conquistou um espaço dedicado dentro da dança, quando em 1877, Marius Petipa coreografa um ballet em quatro atos e sete quadros, com música encomendada a Ludwig Minkus para o Grand Théâtre de Saint-Petersbourg, dando início às múltiplas versões e visões de La Bayadère: uma tradição do Ballet Clássico que continua viva e espalhada pelo mundo até hoje.

Foi só em 1961 que um trecho da versão do Kirov veio na primeira turnê da companhia ao Ocidente, sendo dançada inclusive no palco da Opéra Garnier. Nessa turnê de 1961 veio ao Ocidente também o bailarino Rudolph Nureyev, que

remontaria durante o seu exílio da URSS, o terceiro ato da obra de Petipa — O Reino das Sombras — para o Ballet de l'Opéra de Paris, companhia que ele passa a dirigir a partir de 1983. Em 1989, Nureyev assiste novamente à versão do Kirov que ele conhecia, e daí vem um desejo que só será realizado em 8 de Outubro de 1992: remontar ele mesmo uma versão completa da obra para o Ballet de l'Opéra de Paris. Um projeto monumental, financiado por diversos parceiros da companhia francesa, deu origem a uma das maiores produções do grupo, um presente que o grande bailarino soviético deixou ao mundo, apenas três meses antes de sua morte prematura aos 54 anos. 23 anos depois, La Bayadère de Rudolf Nureyev chega à marca de 240 apresentações pelo Ballet de l'Opéra de Paris, sendo o grande evento do fim de ano da temporada 2015/16 da companhia.

O libreto do ballet, escrito por Petipa entrelaça dois triângulos amorosos. O Grande Brâmane do templo do fogo está interessado por Nikiya, uma bayadere do templo, e ela, apaixonada por Solor, um grande guerreiro. O amor de Nikiya é correspondido por Solor, porém, o Rajah deseja casar sua filha Gamzatti com o nobre guerreiro, que, mesmo apaixonado pela Bayadère, não pode negar a vontade do Rajah. Assim, o amor de Solor e Nikiya é coberto pelos desejos de outros pretendentes, mais influentes e mais poderosos. Tentando eliminar Solor de cena, o Brâmane conta ao Rajah que o guerreiro já havia jurado seu amor a Nikiya, porém, ao contrário do esperado, o Rajah decide se livrar da Bayadère, para que o guerreiro esteja disponível para sua filha.

Depois de Nikiya ameaçar Gamzatti com um punhal, ela recebe um cesto de flores onde havia uma cobra, que a pica. E, vendo o seu amado Solor noivo da filha do Rajah, Nikiya não aceita o antídoto que lhe é oferecido, e morre. No terceiro ato, encontramos Solor deprimido em seu quarto, recorrendo ao ópio para fugir da realidade. Em sonhos, ele é transportado ao reino das sombras, onde encontra a bayadère, e pode ficar junto dela.

É nesse ponto que acaba a versão de Nureyev do ballet. Originalmente, Petipa havia criado um quarto ato, que foi, com o tempo, retirado de cena. No quarto ato, éramos apresentados ao casamento de Solor e Gamzatti, com a sombra de Nikiya perseguindo o casal. E no momento em que o Brâmane junta as mãos do casal, os deuses se vingam da promessa quebrada de Solor, destruindo o templo e os ocupantes.



A Bayadère de Nureyev é vista como uma descendente direta da versão de Petipa. O bailarino a conhecia de seu tempo no Kirov, e ele mesmo foi um grande intérprete das obras de Petipa, antes de passar às remontagens. Em suas remontagens, o trabalho de Nureyev focava na valorização dos papéis masculinos, e na recriação a partir da atualização das personagens e da disposição geral do ballet, que ele não tinha problema nenhum em alterar, conforme considerasse mais significativo para o público atual.

Partindo desse preceito, mesmo causando mudanças na versão de Petipa, Nureyev se mostra fiel aos princípios de criação do grande coreógrafo, que sempre se mostrou bastante consciente do público e de suas preferências, se propondo a criar obras atuais e de seu tempo, e não as versões engessadas e fixas a que temos a impressão de assistir atualmente, quando tantas companhias anunciam uma fidelidade ao século XIX (em si algo já bastante discutível), como um grande ponto positivo.

A tradição que a Bayadère de Nureyev funda na Opéra de Paris é ao mesmo tempo continuidade e inovação. Fazendo com a companhia francesa o seu grande desejo de remontar essa obra em completo, Nureyev dá continuidade a um ciclo, trazendo de volta à França a obra de Petipa, mestre francês, mas que só ficou reconhecido por seu trabalho na Rússia, sobretudo com a companhia de onde vem Nureyev. Para essa nova versão, Nureyev convida antigos colegas de trabalho do Kirov, mas a obra é montada com o elenco francês da Opéra. Frequentemente referida como herança e presente de Nureyev para a Opéra de Paris, a obra é uma das grandes representantes do movimento entre França-Rússia-França, que marca a decadência e o renascimento do ballet clássico na Opéra de Paris.

Na temporada atual da companhia, os papéis principais foram dançados por artistas convidados — prática inusitada para a Opéra, que dispõe de um elenco enorme e capaz. Kristina Shapran, primeira solista do Mariinsky, formada pela Academia Vaganova, veio a Paris para dançar Nikia, e Kimin Kim, que foi bailarino do Mariinsky e passou para o ABT na temporada passada, veio reprisar o papel de Solor, que foi também o papel de sua estreia com a companhia estadunidense. O lirismo de Shapran é admirável e quase intoxicante, e fica claramente exposto em contraste com a realização técnica do papel de Gamzatti e dos solistas franceses. Mas ainda há muito que se questionar no sistema de “artistas convidados”, que, se a

um passo abre um espaço interessante de novos contatos para o público, a outro diminui um espaço de oportunidade para os “artistas da casa”. E a lista de étoiles da Opéra que poderiam estar dançando esses papéis é longa.

Esse também é um ponto interessante para se pensar com relação à tradição da época de Petipa em que os bailarinos que criavam os papéis de um ballet eram os únicos a dançar esses papéis, dentro daquela companhia, até a aposentadoria. Na Opéra de Paris, os programas continuam listando as “principais criações” de cada bailarino, porém, com o sistema atual de rotação do elenco, é possível assistir até a cinco intérpretes diferentes no mesmo papel em certas coreografias. Aparentemente, aqui o foco é dado ao papel e não do intérprete — entendimento que é alimentado pelo fato de que, várias vezes, só sabemos dos intérpretes que dançarão a obra no momento em que entramos na sala. Tradição muito diferente dos programas de óperas da companhia francesa, que costumam ter apenas uma variação de elenco, apresentando metade da temporada com cada solista principal.

No todo, há muito o que se criticar na Bayadère. É inegável, por exemplo, a permanência de uma carga datada e envelhecida de um romantismo que já teve seu momento na dança (que foi um século e meio antes da versão de Nureyev, e que já era antiquado mesmo quando Petipa fez a sua versão do Ballet). Fundamentalmente, a criação é centrada em um exotismo gratuito, inspirado — mas muito livremente — em interpretações ocidentais de uma realidade muito distante, com pouquíssimo interesse pelos fatos dessas civilizações: uma inapropriação de conteúdos culturais para um simples prazer visual que fez com que, ao longo do século XX, em diversas vindas de bailarinas indianas ao ocidente, as mesmas fossem tidas como representações inadequadas e imperfeitas das Bayadères pelo público francês, acostumado aos tules (e peles) tão brancos de Taglioni.

Dentro do projeto de Nureyev de modernizar as obras para o público atual, também é um pouco ressentido o corte do quarto ato. A Bayadère assombrando Solor e, de certa forma, causando sua morte, eram uma das grandes distinções da personagem feminina que a colocavam fora do período romântico. Alma-penada no Reino das Sombras, dançando com o seu amado que a abandonou como se nenhum problema houvesse nisso, Nikyia fica uma personagem feminina

enfraquecida, mais uma Giselle, vítima impotente do mundo, das circunstâncias e da traição dos homens.

Não que esses aspectos desmereçam a grandiosidade do trabalho de Nureyev. Produto do Kirov, e, no Ocidente, propagador dessas tradições que se prendiam ao romantismo francês e à reforma academicista russa de Petipa, as escolhas que Nureyev mostra são precisamente aquelas que seriam esperadas. O que é preciso entender é que o processo de criação de Nureyev não tratava exatamente de novas versões, mais de atualizações, em que os únicos procedimentos de modernização de fato estavam ligados à recriação e recombinação de movimentos, e de apresentação de uma maior participação masculina — o que, apesar de ser um avanço importantíssimo, é, sobretudo, uma forma de auto-promoção do grande bailarino que ele foi.

No todo, o saldo da Bayadère é positivo. Não enquanto obra moderna, mas como um mergulho histórico. Fosse um quadro, poderia-se dizer que Nureyev escolhe usar alguns procedimentos e equipamentos de sua época para restaurar uma pintura antiga, de forma que tenhamos acesso a ela como se o tempo não tivesse passado. O tempo passou — é inegável —, mas a Opéra de Paris sempre teve uma articulação intensa entre a sua própria memória e o presente do grupo. E, nesse contexto, La Bayadère, uma das maiores produções de Nureyev, continua sendo grande marco da memória da companhia.

### **3.41. Mané Gostoso | Ballet Stagium**

**25/02/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/02/25/mane-gostoso-ballet-stagium/>

O Ballet Stagium é um celeiro de produção e circulação de dança, que, desde sua fundação no início da década de 1970, mostra um gosto especial pela temática brasileira. Nossas histórias, nossas músicas, nossas regiões, novo povo, em retratos artístico-antropológicos que foram diversas vezes comparados ao pioneirismo do movimento modernista brasileiro, e a sua figura emblemática na nossa literatura e estudos culturais, o autor Mário de Andrade. Nesse panorama, não surpreende a criação (em 2012) e a remontagem atual de Mané Gostoso, coreografia de Décio Otero, dirigida por Marika Gidali, com música do Quinteto

Violado em homenagem a Luiz Gonzaga, que leva ao palco mais um gosto do nosso nordeste.

A metáfora e a imagem principal já são sugeridas pelo título: Mané Gostoso é aquele boneco articulado, preso entre duas varetas e que se movimenta entre elas, a partir da tensão das mãos que o seguram, criando piruetas e diversos movimentos de graça e vigor, que, assim como na coreografia de Otero, dialogam entre o inocente e o malicioso. Um tema leve inspira a criação dessa obra brincalhona, em que os bailarinos saltam e giram, sacodem e escorregam, indo do sério ao infantil, mas mantendo uma alegria simples, uma diversão sem dificuldade, que retrata tanto o brinquedo artesanal quando uma perspectiva sobre esse lugar e esse povo.

No palco em São Paulo, abre-se uma janela para esse outro lugar, que foge do asfalto e dos arranha-céus, e se coloca no chão de pés descalços, com os braços para cima, as pernas esticadas sacudindo até a cabeça, e o corpo todo balançando junto do movimento das saias e das camisas abertas do figurino de Márcio Tadeu. Uma mistura de ritmos que passa pelo frevo e pelo forró, mas mantendo a marca do trabalho técnico do coreógrafo, que usa de estruturas eruditas de ballet e dança moderna e contemporânea para criação desse todo popular.

Quase sempre em conjunto completo em cena, os doze bailarinos estão entre a individualidade e o grupo. Dançam juntos, mas de uma forma que lembra brincadeiras de crianças: ao mesmo tempo que elas estão brincando juntas, existe uma parte do jogo que se desenvolve dentro de cada uma. E é daí que vêm os sorrisos — dos ligeiros até os enormes — nos rostos dos bailarinos que ocupam as cenas da obra, e o gosto da individualidade daqueles que dançam.

Esses sorrisos e essa abertura para o público funcionam como um convite para participarmos também da brincadeira. Ajuda que a temporada recente tenha sido abrigada pela Caixa Cultural, na sua estrutura de anfiteatro, e de poucos lugares, que nos deixa grudados com a cena. Quando os bailarinos trazem bancos para a cena, eles podem se sentar como se fossem uma extensão da platéia, e o caráter contagiante da música e da obra insistem em construir um público que faz parte daquilo a que assiste.

Não há propostas complexas ou grandes mensagens subliminares escondidas. Numa época em que tanto da dança precisa ser laboriosamente

repensada, refletida, analisada e dissecada para ser entendida, o mais gostoso do Mané Gostoso do Stagium é a aposta na simplicidade, na comunicação direta. O recurso teatral, marca do trabalho da companhia — e que continua constante na direção de Gidali —, cria intérpretes que não são apenas executores de movimentos, mas que se colocam em cena de corpo todo, de rosto e olhares presentes, reforçando convites e encantos.

Há muito trabalho para se chegar à simplicidade, e muito trabalho para que ela consiga ser transmitida sem parecer fajuta, sem parecer enganosa. Também há muito trabalho em retratar uma felicidade honesta, sobretudo com a quantidade de obras a que assistimos que mantêm a carranca trágica dos nossos dias. No melhor sentido possível, Mané Gostoso é dança para encantar e divertir, que seduz e cativa, e continua hoje tão viva e necessária quanto quando de sua criação.

### **3.42. Vestígios | Marta Soares**

**09/03/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/03/09/vestigios-marta-soares/>

De fevereiro a junho, a Oficina Cultural Oswald de Andrade apresenta a Ocupação Marta Soares, com uma retrospectiva de obras do repertório que dá ao público novo a oportunidade de conhecer, e ao público fiel a oportunidade de rever grandes momentos do percurso artístico e investigativo proposto pela bailarina e performer. Acumulando prêmios e reconhecimentos no conjunto dessa mostra e de sua obra, a Ocupação abriu com Vestígios, instalação coreográfica de 2010.

Em uma das salas da Oficina Cultural, transformada em galeria de arte, o chão e as paredes antigos e de madeira escura se chocam com duas estruturas grandiosas laterais que formam modernos painéis, nos quais são projetadas imagens de lugares variados, com sonoridades captadas que acompanham essa ambientação. No centro da sala, sobre uma plataforma elevada, soterrada por uma pequena montanha de areia, está Marta Soares, sendo lentamente revelada pela ação do vento de um ventilador ao pé da plataforma, que vai pouco a pouco empurrando a areia e nos revelando mais de seu corpo, que não se mexe.

Não, não há movimento, apenas esse delicado procedimento arqueológico de escavação que nos revela a performer, acompanhado pela

alteração da ambientação da sala, enquanto a areia é removida de cima dela, formando no chão, um pouco mais a frente, uma nova pilha, essa, bem regular e sem os desenhos da geografia do corpo da intérprete, nem das paisagens projetadas. Vez ou outra, somos tirados do lugar reflexivo forçado pela obra, quando outro alguém do público passa em nossa frente, ou na frente das telas: não há uma platéia, e o público pode se movimentar livremente pelo espaço para observar o processo de revelação e descobrimento que se constrói, constante e muito vagarosamente, a nossa frente.

Conforme a escavação revela o corpo, surgem na mente tópicos diversos de reflexão sobre a arte da dança, ainda que não haja exatamente dança nessa instalação. É difícil não pensar em como o movimento se prende nos corpos dos bailarinos, e pode se revelar (ou se esconder) por longos processos arqueológicos e arquitetônicos, em que estruturas são reveladas ou construídas para serem observadas. Para além disso, parece haver uma fundamental discussão acerca desses próprios processos e do acesso que a eles temos. Negar a dança enquanto movimento do corpo, e partir de uma pesquisa que, com o corpo parado, consegue produzir uma enorme quantidade de pensamento sobre o corpo na dança não é um feito pequeno.

Há a possibilidade de discutir a formação do intérprete e de como o corpo revela suas origens em traços às vezes encobertos, às vezes escancarados, e às vezes aguardando um deslize para se mostrar, tal qual a areia sobre a performer nos revela de modo irregular, ainda que constante, algumas partes do seu corpo. Dado momento, o público perde a noção do tempo e do espaço, se prendendo nesse sutil processo de descoberta, que não termina: a porta da sala é aberta e descobrimos que é a hora de sairmos. Não, ela não se mexeu. Não, a areia não foi totalmente removida. Não, não vemos seu rosto. Não, ela não levanta para agradecer. Saímos e, no caminho da rua, recebemos o programa do espetáculo.

Curioso formato, que valeria um questionamento fundamental: proposital ou acidental, essa entrega do programa de sala depois da obra já assistida? Independentemente, foi uma ação funcional, que permitiu o contato com esses vestígios sem a pré-determinação do discurso. E discurso havia em abundância... Precisamos citar Heidegger, Agamben, Rolnik, mencionar a memória-ancestral pré-

colonial, a reconexão com os aspectos monumental e sagrado, as cerimônias fúnebres dos sambaquis do litoral brasileiro...

Talvez fosse impossível apreciar a sutileza da obra se a leitura do programa fosse feita antes da apresentação. Talvez fosse impossível não franzir o cenho e erguer as sobrancelhas e se questionar onde, dentro daquela sala, estavam todas aquelas referências até grandiosas. Entre os reconhecimentos do espetáculo, uma menciona uma premiação por Pesquisa em Dança — não um reconhecimento pela instalação, mas um prêmio por pesquisa em dança. Dentro da estrutura proposta para essa performance, o “em dança” poderia ser questionado; já o “pesquisa”, dificilmente. Mas, mais importante, parece ser questionar os modos como a pesquisa se articula com seus resultados artísticos, e como os resultados comunicam — ou não — os conteúdos da laboriosa pesquisa desenvolvida.

O público poderia retornar no dia seguinte e assistir novamente a apresentação, dessa vez buscando os indícios, tentando escavar a obra procurando os vestígios dos sítios indígenas pré-históricos. Talvez, se desvelássemos algumas camadas, tal qual o vento fazia com a areia, encontrássemos respostas, fosse no corpo estático da performer, ou nas imagens projetadas, ou nos sons que ouvimos, ou na areia pesando sobre ela, ou no vento e na forma como ele molda o desenho do que podemos ver, ou talvez até no barulho do ventilador.

Mas se a obra fosse assistida dentro dessa perspectiva, talvez se perdesse a possibilidade poética de seu olhar, não como um sítio arqueológico de dado conteúdo transmissível e possível de ser recontado, mas enquanto um espaço estético de reflexão sobre o movimento e sobre a arte da dança. Em casa, eu confrontava a minha experiência de público, com a minha experiência de leitor dos “esclarecimentos” do programa. Sem solução. Seria esse elemento mais uma parte da performance? Teria ele sido colocado ali pra fazer o público questionar o que estamos dispostos a ver em uma obra e a encontrar nela, a partir de sugestão textual? Tratava-se de algo intensamente cerebral, ou de uma coisa profundamente sensível? Sem solução...

Sem conseguir me resolver quanto ao conjunto do que me fora apresentado, eu buscava teorias, e, de repente, me encontrava de frente com o próprio objeto artístico: ainda que o procedimento de escavação da obra, com o vento, formasse uma nova pilha de areia, essa até bastante regular (dada a

constância inalterada do vento e da intérprete parada), pouco eu teria a ganhar tentando transformar o conhecimento sensível transmitido pela obra em conhecimento esquematizado e regularizado — no máximo, eu teria uma pilha de areia, nova e mais organizada que a anterior. Mas enquanto eu olhasse o corpo que se revelava, pensando sobre todas as questões do movimento, das histórias, dos sentimentos que são escondidos num corpo, e sutilmente revelados pelos artistas da dança, eu continuaria encontrando novas associações, e novos entendimentos. Procedimento justo: a escavação é apenas a primeira etapa da investigação. Seria o trabalho com os vestígios, e não o simples encontro deles, que poderia revelar respostas. Mas dentro dessa provocativa proposta, não havia a intenção de responder, e tal qual a areia, sendo ventada de cima do corpo para a nova montanha no chão, as questões e dúvidas que se formavam eram sutilmente ventadas.

### **3.43. Sobre Isto, Meu Corpo Não Cansa | Quasar Cia. de Dança**

**23/03/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/03/23/sobre-isto-meu-corpo-nao-cansa-quasar-cia-de-danca/>

Encerrando a programação do Performa - Festival de Dança Contemporânea, a Quasar Cia de Dança voltou a São Paulo para apresentar Sobre Isto, Meu Corpo Não Cansa, mais recente coreografia do coreógrafo residente Henrique Rodovalho, que estreou por aqui no final de 2014. O elenco reduzido da companhia goiana, agora com seis bailarinos, se ocupou dos 80 minutos da obra que, novamente, traz uma abordagem entre o cômico, o sério e o trágico, a partir de temas românticos que vêm sobretudo da obra de três cantoras brasileiras.

Ao contrário do que foi criado em 2005 em Só Tinha de Ser Com Você, que apresenta canções de um único disco de Elis Regina, aqui existem diversas canções de novas vozes da música popular brasileira atual. Pontuada por uma música de Clarice Falcão (Um Só) que volta diversas vezes ao longo do espetáculo, a obra articula cenas de amores possíveis e relacionáveis. Essas cenas se passam num espaço neutro: o palco é contornado por cortinas que deixam entrever os bastidores onde um aspecto de produção fica quase forçado, com passagens insistentes dos bailarinos, cujas sombras vemos por trás dos panos.



É possível observar uma divisão interessante em dois momentos da obra, marcados por uma alteração intensa da iluminação, desenhada — como de costume na companhia — também pelo coreógrafo, bastante afeito à ambientação cênica. No primeiro dos momentos, temos o predomínio de uma iluminação azul, e coreografias mais leves que sugerem amores para se rir. Neste ponto, um diferencial do que costuma-se esperar das criações recentes de Rodovalho, que carregam em comum marcas de amores difíceis e torturantes, que consomem e assustam. Aqui, perdidas entre o encanto água-com-açúcar bastante apresentado pelas músicas escolhidas, parece que falta um pouco de matéria e sustância para as cenas, que passam arrastadas de uma música a outra.

No segundo dos momentos, identificado por uma iluminação que prefere o vermelho — e que faz lembrar as últimas cenas da visceral *Tão Próximo*, coreografia de 2010 da companhia — temos uma identificação maior daquilo que se acostumou a apontar como a obra do coreógrafo. Não que ao longo de *Sobre Isto* identifiquemos novas ou divergentes tendências na composição coreográfica: ainda permanece estável a raiz do movimento articulado e segmentado da Quasar, que passa pontuando cada uma das partes do corpo, e trabalha associativamente entre os bailarinos, que refletem, espelham, alternam e completam os movimentos a sua volta, num grande trabalho de positivo e negativo que identifica o espaço de cada bailarino da Quasar como um espaço ampliado, expandido, e que frequentemente entra em choque com o espaço do outro.

Entre cenas cantadas — com acompanhamento do coreógrafo no violão —, cenas de pantomima que parecem tentar ilustrar a letra das músicas, e cenas que marcam o peso e a profundidade tanto dos trabalhos corporais da companhia como das interpretações únicas dos temas que são escolhidos para as obras, *Sobre Isto* parece ficar um pouco no meio do caminho. Paira sobre a obra uma dúvida, aumentada pelas escolhas musicais, daquilo que se propõe transmitir, sobretudo na primeira metade da coreografia.

Para além do movimento característico da Quasar, somos colocados frente a uma obra que interage profundamente com as músicas que a embasam — e não só em questões de rítmica, que têm sido exploradas pelo coreógrafo há muito tempo, mas também com um foco nas letras. É aí que a obra de dança se mistura a questões da obra musical de base. Essa nova MPB tem como característica uma

tentativa de fuga ao sistema de hits que organiza a indústria fonográfica, abrindo espaço considerável para a inserção da personalidade dos próprios artistas em seus trabalhos, fugindo às regras ou padrões de gêneros que costumam governar a produção.

Daí o impasse: é a excessiva pessoalidade dessas obras musicais que as faz associativas, carismáticas para seu público e, no entanto, parte dessas obras se constrói não dentro de uma tentativa de simplicidade e compartilhamento, mas através de um distanciamento descolado, que faz a nova MPB quase hipster, quase modinha, e recheada de referências que não são nem exatamente populares, nem fazem parte de um cotidiano compartilhado, retratando muito mais a publicização de uma individualidade. Ou seja: para fugir da indústria de formatação de artistas, os artistas exacerbam uma individualidade, como se ela fosse popular. O resultado é questionável. Dialoga com grande parte da população, posto que essa parte também é ligada a esse fenômeno específico de pós-modernidade, mas ao mesmo tempo parece favorecer esse lado cult forçado que marca a nossa cultura atual.

A utilização desse tipo de trabalho musical para a criação de dança, como é o caso em *Sobre Isto*, é o que mais parece interessante. Se em 2011 Rodovalho questionava as formas de comunicação de sua dança, procurando formas de chegar a um público maior, e não só aos especialistas da dança — projeto que se identifica nas últimas três coreografias da companhia — aqui, o projeto parece se apoiar unicamente nessa escolha musical inusitada para o histórico da Quasar. A trilha sonora não diminui o trabalho coreográfico, não diminui o interesse pulsante da obra, mas parece pontuar um tema — e, sobretudo, um tratamento desse tema — que beira o banal, e nesse ponto sim, se desarticula e desvaloriza o todo da Quasar, construído em camadas e mais camadas de humor inteligente e explorações temáticas que sempre soaram sinceras.

### **3.44. Cantares / abrupto. / Cacti | Balé da Cidade de São Paulo**

**02/04/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/04/02/cantares-abrupto-cacti-bale-da-cidade-de-sao-paulo/>

A estreia da temporada 2016 do Balé da Cidade de São Paulo, ao final do mês de março, no palco do Theatro Municipal de São Paulo, marca um conjunto de

eventos relevantes. Pela primeira vez ao longo de seus 48 anos de história, a companhia foi incluída na programação de assinaturas do TMSp, espaço que é a casa de apresentações do grupo — um dos corpos estáveis do Theatro —, mas de onde o Balé da Cidade esteve ausente no ano de 2015, por dificuldades de programação.

Agora de volta a sua casa, e na sequência de uma longa turnê de apresentações por três países da Europa, o programa que abriu essa temporada foi composto por três coreografias do repertório recente da companhia, que reserva as estréias desse ano para os próximos programas, também no municipal. Curiosamente, as duas primeiras obras do programa de março/abril também foram apresentadas no primeiro programa da companhia no Municipal em 2014: *Cantares*, de Oscar Araiz, e *abrupto*, de Alex Soares — que se juntaram a *Cacti* de Alexander Ekman (essa, estreada no meio de 2014), para compor esse primeiro programa de 2016.

Ainda que se possa apontar esse programa como recente (todas as coreografias integram o repertório desde 2013, ano em que Iracity Cardoso assumiu a direção do grupo), é preciso um adendo histórico: *Cantares*, de Oscar Araiz, é uma obra de entrou para o repertório do BCSP pela primeira vez em 1984, sendo ela mesma um trecho de uma obra maior do coreógrafo, criada em 1982 para o Ballet du Grand Théâtre de Genève. Recuperada para o repertório ativo do BCSP outras duas vezes, em 1990 e, finalmente, em 2013 — dentro do quadro das comemorações de 45 anos do Balé da Cidade — *Cantares* partilha essa história inusitada tanto com essa companhia, quanto com a sua diretora atual, pois Iracity era bailarina e assistente de direção do Ballet du Grand Théâtre de Genève no momento da criação da obra *Ibérica*, da qual *Cantares* é um trecho.

Esse aspecto histórico chama a atenção para uma característica perceptível no programa atual: uma apresentação de três modernidades distintas — conceito valioso pra se pensar o BCSP, fundado em 1968 como uma companhia clássica (e então chamado de Corpo de Baile Municipal), e repensado como instituição moderna desde 1974, momento em que passa a criar e remontar obras da modernidade e contemporaneidade da dança, abrindo um novo espaço de trabalho para os bailarinos, mas também um novo espaço de apreciação para o público paulistano, bem como um novo campo para os coreógrafos (daqui e de

outros locais). Essa variedade criou um repertório único e misto de referências e tradições, sobre o qual impera ainda essa noção da modernidade da dança (em um entendimento de oposição à tradição clássica), e que, nesse momento, nos apresenta três instâncias.

Desenvolvida sobre tema do feminino hispânico, *Cantares* é uma obra para um conjunto de bailarinas, na qual vemos algo como uma irmandade, um empoderamento das mulheres unidas em grupo, ainda que tenhamos a imagem de uma solista, como alguém que guia esse conjunto. Há algo de circular — tanto nos formatos das construções dos agrupamentos, como na referência possível às danças circulares, sociais, de integração de comunidades e rituais — que leva a obra, e uma forma de tensão corporal que parece fugir dessa conformidade do círculo. Essa tensão se representa tanto pela figura dessa possível líder — que tangencialmente escapa ao círculo e força novas formações — quanto pela utilização dos corpos das bailarinas, com extremidades flexionadas e tensão no centro do corpo, gerando movimentos de propulsão e força, numa coreografia explosiva, que empurra do centro para fora.

É nessa visão da articulação corporal que se sustenta o entendimento da situação dessas mulheres fortes como uma situação de reflexão interna e consideração intra-pessoal. As personagens se descobrem fortes por se encontrarem individualmente dentro do grupo. Essa perspectiva alivia um pouco o descompasso da companhia com a música executada ao vivo pela Orquestra Sinfônica Municipal — talvez pela falta de hábito com essa música assim realizada, talvez pela individualidade dessas mulheres nessa situação, que cria conjuntos um pouco destoados, e sequências nem tão juntas para o uníssono, nem tão contínuas para o cânon.

Nessa forma, um gestual representativo, quase mimético, cria cenas que parecem teatrais, ainda que não apresentem um enredo perceptível, e desenvolvam mais sobre esse aspecto do feminino e da força, que remete a um entendimento da modernidade associado às pioneiras da dança moderna — bailarinas e coreógrafas que desenvolveram técnicas e formas de expressão pessoal a partir de sua dança, para tratarem de si.

Se aí se valoriza esse aspecto da individualidade com relação ao grupo que cria união, na obra seguinte, abrupto. de Alex Soares, há algo de imprevisível na

relação indivíduo-grupo. Escolhendo trabalhar com o tema da catarse, com aquilo que acontece depois de um instante de reviravolta, violenta e abrupta, a coreografia desenvolve em sequências de duos, solos e conjuntos, que se interrompem bruscamente e se transformam, se reconstróem, se reelaboram.

A discussão, apresentada mesmo no programa da temporada, acerca do que acontece depois desse momento de impulso irracional, se foca, na verdade, não no depois propriamente dito, mas no momento em que de fato ocorre essa liberação catártica. O público completa a lógica do espetáculo, mentalmente, traçando suas possibilidades, cogitando o que viria a seguir. O coreógrafo cria uma grande associação, mental — reflexiva — mas também emocional, que, entre a movimentação forte e muito bem executada pelo grupo, regida por gritos que marcam afastamentos e expulsões de um bailarino por outro, constrói pequenas epifanias. Mas são epifanias que não têm tempo de ser digeridas, por que são sobrepostas e acumuladas.

O resultado é um efeito positivamente exaustivo: depois da catarse, vem o cansaço. Parece lógico. Respiramos e gritamos (mesmo que em silêncio) com os bailarinos, e terminamos exauridos como eles. Essa relação associativa, íntima, discute uma outra modernidade. Não mais a supremacia do indivíduo e de sua experiência pessoal, mas a replicabilidade dessa experiência, a característica de que essa experiência individual é parte de um todo, é reflexo de um todo, e se reflete em outros nesse todo. Não sabemos quais são as relações entre os bailarinos, não há uma narratividade que permita esse entendimento, mas nesse espaço, construímos uma relação nós mesmos com eles.

Enquanto Cantares reflete o intra-pessoal, e abrupto. o inter-pessoal, Cacti vai tratar de um outro aspecto caro à modernidade artística, que é a discussão das relações do indivíduo com a obra de arte. Uma forma de metalinguagem é proposta a partir de um exemplo que transforma o palco em espaço de museu e exibição de obras, que se preenche por bailarinos-esculturas-vivas, num primeiro momento, sobre pedestais modulares que constroem um cenário de fundo para as outras cenas da obra, acompanhada em diversos trechos por textos que ouvimos.

Esses textos dividem os três momentos de Cacti. Primeiramente os bailarinos se colocam como esculturas, em relação com seus pedestais, ao som de um texto que discute o processo colaborativo como tendência da obra de arte

moderna. É nesse momento que entram em cena os cactos. De diversos formatos, em vasos brancos, são colocados pela cena, sobre os pedestais, empurrados para longe, carregados. Tem-se a impressão de bailarinos que se discutem enquanto matéria artística — não apenas a escultura, o resultado, o produto artístico, mas também a pedra, a argila, o material que faz a arte.

O fazer artístico continua em debate no segundo momento, que nos apresenta um duo, dançado ao som de um diálogo. Os bailarinos executam e ilustram esse diálogo, como se eles próprios estivessem falando acerca da coreografia que dançam. É uma conversa de bailarinos em ensaio, contagem de passos, marcações da coreografia, questionamentos sobre os momentos da obra e sua execução. E, assim, a obra se discute, discute o seu processo e o fazer artístico, característica metalinguística da terceira modernidade apresentada nesse programa. Esses maneirismos da sala de ensaio dão um acesso a um ambiente incomum para a maior parte da platéia, mantendo a diversão da cena, que, mais que auto-referencial, é auto-explicativa.

O texto da terceira cena apresenta o processo interpretativo da obra, com a menção a associações possíveis, tal qual a luz que mostra um “sol soberano que se desloca de leste a oeste” e “simboliza a jornada da vida”. Interpretações poéticas, constantes mesmo para obras que não têm em si um elemento de enredo, de história, e que são interrompidas por um desejo autoral transmitido em palavras, quando o texto decide por bem terminar a obra. A voz inda se questiona se seria este mesmo o fim, mas acaba decidindo que sim. É o fim.

E aí somos transportados para esse lugar de embate, entre a apreensão de uma simbologia, possivelmente exagerada, nas obras, e um outro extremo, de decisão sumária, simples, acerca dos caminhos da construção da obra. Embate justo, que coloca a dança dentro desse espaço de possibilidade, de interpretação, de poesia, mas também de concretude, de contagem, de técnica, que se mescla no fazer artístico. Um único senão pesando no contra esse projeto: que uma obra que trata da discussão sobre a arte, ofereça ao público um programa de sala — inclusive, pela primeira vez, vendido ao público do TMSP — tão simplório, que não oferece referências e elementos suficientes para estender as possibilidades da discussão, e permitir que o público como um todo a integre. Comparado com o programa da estreia de *Cacti* de 2014 (gratuito, diga-se de passagem), que incluía

os textos a que ouvimos (no original inglês e traduzidos para o português), biografias detalhadas dos artistas envolvidos, e mesmo uma sinopse assinada pelo coreógrafo, dessa vez recebemos uma redução simples da sinopse — que não é, em si, ruim, mas que, no todo do programa, não justifica sua venda (ainda que seja a um preço bastante acessível).

Do intra-pessoal de Cantares, para o inter-pessoal de abrupto., e até a metalinguagem de Cacti, o programa de estreia da temporada 2016 do Balé da Cidade apresenta três lugares de modernidades, distintos, mas que conversam entre si. Um exemplo interessante do repertório da companhia: variado, mas que segue um projeto, e que aqui se retoma, se anunciando como um projeto que incentiva a inovação — posto que a(s) modernidade(s) lhe é central — ao mesmo tempo em que respeita e valoriza a história — retomando obras da companhia, e reafirmando sua contínua relevância. Um entendimento de modernidade que se tem a partir não só do novo, mas também da reflexão com a sua continuidade.

### **3.45. O Boi no Telhado / Sabiá / Sra. Margareth | Cisne Negro Cia. de Dança**

**10/04/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/04/10/o-boi-no-telhado-sabia-sra-margareth-cisne-negro-cia-de-danca/>

Na praça da Sé, a Caixa Cultural de São Paulo recebeu no início do mês de abril temporada da Cisne Negro Cia. de Dança, com um programa de três coreografias apresentadas gratuitamente ao longo de um final de semana. O público que vai à Caixa é do mais diverso, incluindo pessoas com grandes bagagens em espetáculos de dança, pessoas que estão vendo dança pela primeira vez, e pessoas, como se podia ouvir entre as conversas de antes da apresentação, que nunca pensaram na possibilidade de pagar para ver dança, ou de ir a um teatro mais distante, de mais renome, para temporadas de dança mais expressivas.

A missão aqui, não parece ser a de apresentar, em apenas uma hora, uma companhia de 39 anos de história, e, como é o caso da Cisne Negro, com um repertório e repercussão nacional e internacional: no espaço quase acidental do auditório que se instala na entrada da Caixa Cultural, o que se apresenta é a Dança. Assim, maiúscula, porque trata menos de um exemplo de trabalho, e mais dessa forma artística como um todo. Uma missão de representatividade e

responsabilidade, tanto da parte da instituição que sedia a apresentação, como da parte da companhia que a ela se propõe, da qual se espera um repertório que seja acessível, que chegue a aquele público misto e com ele se entenda. Nesse quesito, o programa que a Cisne propôs para essa temporada responde à altura a missão que parece necessária.

O Boi no Telhado, obra de Tíndaro Silvano de 1998, abre a noite, com a sonoridade e a estética de um evento festivo e popular. O título — homônimo, da coreografia e da trilha sonora — vem de uma marchinha de carnaval popular dos anos 1910, e que serviu de inspiração para o francês Darius Milhaud na década seguinte. A coreografia usa das nuances melódicas da música para criar situações de solos e duos, opostas a conjuntos, que sugerem uma alteração entre bailes de carnaval — nos momentos mais íntimos — e o carnaval de rua — nos momentos em grupo.

O caráter expansivo da coreografia, que frequentemente faz um vai-e-vem na cena, resulta em saltos, em braços largados, em uma movimentação em conjunto, como se todos conhecessem aqueles passos e aquela ideia. Assim, a dança de Silvano reconstrói essa partitura brasileira com sotaque francês. É interessante pensar que quando o compositor escreve essa música, na vanguarda francesa do entre-guerras, há um desejo pela simplicidade da felicidade de algo como o nosso carnaval, que Milhaud também expressou em outros títulos, como Saudades do Brasil.

Assim como a música tem uma colagem de referências ao popular brasileiro, também a coreografia se constrói numa forma de colagem de cenas. Ora parece que estamos dentro de um salão, descansando um instante, e olhando os outros pares que dançam, ora vem a impressão de observarmos da janela o carnaval na rua. É numa dessas vistas como que da janela que a coreografia termina, com o conjunto passando pela cena até que alguém se destaque, apontando, um pouco a frente e acima, o que — só se pode supor — seria o boi no telhado, da anedota que dá origem a essa frase.

Esse conjunto agitado dá lugar a um duo lírico. Sabiá, do português Vasco Wellenkamp, criada para a companhia em 1988, parte da música de mesmo nome de Tom Jobim e Chico Buarque. Mais uma vez, a companhia dança uma música com uma história importante. A composição de 1968 foi a ganhadora do III



Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, aclamada pela crítica e vaiada pelo público, que preferia *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré. A discussão de *Sabiá* — a música — a coloca em algum lugar entre uma forma de escapismo da realidade política da ditadura brasileira, e uma premonitória *Canção do Exílio*, ao discutir a saudade e o retorno, no ano anterior ao auto-exílio de Buarque na Itália.

Na coreografia — assim como possivelmente na música em si — não há de fato um pano político, e essa saudade da terra se reflete em carência, e em saudade romântica. Vemos um casal que se aproxima e se afasta, numa movimentação lânguida e arrastada que se preserva em poses entre um cotidiano inesperado e um poético metafórico. A obra é curta — dura só o tempo da canção —, é aérea — em seus muitos levantamentos —, e aerada — nos espaços que se formam entre os corpos dos bailarinos, entre as partes dos corpos de cada um, e entre eles e a platéia.

Todo esse respiro pode funcionar para colocar a platéia quase que dentro dessa situação amorosa/ saudosa, porém, na gaiola apertada do palco da Caixa Cultural, *Sabiá* respirava com dificuldades. Os movimentos grandes, multidirecionais, se confinavam no pequeno espaço da cena, e os bailarinos não pareciam conseguir se desenvolver completamente. Fosse pelo palco, pela falta de altura, pela proximidade torturante das luzes, ou pela platéia colada, tínhamos — em uma última metáfora com o animal — uma visão de jaula e zoológico, que não abria o espaço necessário para o voo de *Sabiá*, que parecia mais amedrontado do que saudoso.

No entanto, a obra abre um espaço para uma outra forma de dança naquela noite. Não o festejo de *O Boi No Telhado*, mas um lirismo que, ainda que não plenamente alçado, comove. Essa combinação das duas coreografias não é nova no repertório da companhia, que a repetiu também na *Virada Cultural* de 2015, porém, seguida de um terceiro elemento que aqui foi trocado por uma obra carregada de teatralidade e representação, *Sra. Margareth de Barak Marshall*.

Essa adaptação de Marshall de 2013 para a *Cisne* tem sua origem em uma obra de 2008 do coreógrafo, chamada *Monger*, comissionada pelo Suzanne Dellal Centre, e que marcou o retorno do coreógrafo para a cena, depois do acidente

que sofreu em 2001, o qual o afastou do posto de coreógrafo-residente da Batsheva Dance Company, onde estava a convite de Ohad Naharin.

Construída como teatro físico, Sra. Margareth tem uma história de um grupo de empregados, presos no porão da casa de sua patroa, a Sra Margareth — que não aparece em cena, e é representada apenas por sons e pela relação que os bailarinos constroem com ela. A discussão é acerca de relações abusivas, de dinâmicas de poder, e das coisas que alguém faz para sobreviver em uma situação adversa. A movimentação é estacada, com acentos fortes, que revelam a tensão das vidas das personagens, que vez ou outra vão a um microfone para atender o chamado da patroa, e o tempo todo precisam correr para servi-la.

Se em Sabiá o espaço da cena parecia diminuir as possibilidades dos bailarinos, em Sra. Margareth, o aspecto de confinamento colabora com a dramaturgia. Com a pequena platéia da Caixa Cultural cercada por panos pretos, somos colocados dentro da situação que vivem as personagens, e quando eles todos olham ao longe, acompanhando o movimento da patroa, somos convencidos da presença dela ali em cima e tão próxima, entre nós. Ainda que o grupo seja maior, o movimento de tendência mais contida se encaixa bem no espaço, e a proximidade forçada entre bailarinos e públicos funciona como uma declaração de cumplicidade. Quando, ao final da obra, os aprisionados estão prestes a se revoltar contra a patroa, o público também parece tenso e prestes a ficar em pé e assumir uma posição.

É nesse ponto que se completa a missão desse programa, com aquele público e naquele espaço. Bem pensado — para o público e o local — o programa se mostra ora bonito, ora divertido, ora emocionante, ora poético, e constantemente inteligente. Apresenta mais de uma faceta das possibilidades da dança — e da exploração dessas possibilidades no histórico da companhia — e seduz um público deliciosamente misto e inesperado, numa temporada lotada e com filas de espera.

### **3.46. Romeu e Julieta | Ballet da Cidade de Niterói**

**02/05/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/05/02/romeu-e-julieta-ballet-da-cidade-de-niteroi/>

Em 2016, ano em que se celebraram os 400 anos da morte de William Shakespeare, diversas são as homenagens ao dramaturgo inglês que surgem pelo mundo. Uma delas, a montagem 2013 de Romeu e Julieta pelo Ballet da Cidade de Niterói, está de novo em cartaz. A coreografia é do português André Mesquita, com direção de Pedro Pires, e fez temporada tripla em São Paulo, passando em abril pelos teatros municipais João Caetano, Arthur Azevedo e Paulo Eiró, em nove apresentações gratuitas.

De princípio, uma fuga com os tratamentos mais usuais de Romeu e Julieta na dança: a trilha sonora trabalha a partir de uma colagem de compositores minimalistas, evitando as reconhecidas composições de Prokofiev que costumam ambientar a história. Não só a identidade sonora, mas também a identidade visual é reformulada, com o abandono dos cenários grandiosos das versões de Frederick Ashton, John Cranko e Kenneth MacMillan, entre tantos outros, e a preferência por um palco limpo, ocupado ao fundo por panos esvoaçantes que permitem entradas e saídas dos bailarinos, além dos figurinos — roupas casuais, sem fortes marcas de época, em tons de azul e cinza — e, sobretudo, da linguagem coreográfica, que não se desdobra a partir do clássico normalmente associado a esse tipo de tema.

Entre os deslizes e rolamentos de um reconhecível estilo de contemporâneo alongado — de pernas lançadas, e braços que constantemente parecem tentar alcançar o inalcançável —, pouco surpreendente e bastante reaproveitável, os bailarinos constroem, bem por cima, a história, também bastante batida, dos amores impossíveis. Parece que essa ideia de “bem batida” é fundamental para a obra em questão, que traz um tratamento de Romeu e Julieta como uma história “que todo mundo já conhece”, e que, por isso, não precisaria ser tão detalhadamente contada.

Porém, as alterações do enredo, mais que intrigar, confundem e complicam o entendimento, sobretudo para um público que não tenha o conhecimento da história para além da simplificação de: um amor impossível que termina na morte dos amantes. Não é essa a redução feita pela companhia de Niterói, porém, aquilo que se apresenta não carrega um tratamento tão a fundo do trabalho da peça que a inspira. Personagens fundamentais são suprimidos, uma figura que o programa do espetáculo chama de Oráculo é inserida, fazendo uma

ponte entre a morte, o destino e o Frei Lourenço, mas sem se desenvolver de forma a levar a uma compreensão de seu lugar no todo.

Aqui despida de todos os suportes de adaptação, a versão de Mesquita e Pires da obra se concentra num “tom geral” do que possa ser a história, parte de uma malfadada distribuição que tenta ser equiparada dos papéis em cena, e constrói diversas novas possibilidades sobre o texto original. Não são hipóteses ou interpretações, posto que não parecem sair do material de origem: são apropriações, variações a partir de um tema genérico que seria a obra que a inspira.

Nesse ponto, a dramaturgia do Romeu e Julieta de Niterói se empobrece, pois não parece articular um plano, uma decisão de adaptação, assim criando uma dúvida acerca do próprio título para a obra — até onde é possível distorcer Romeu e Julieta até que a história se transforme em uma outra? Porém, acusar esse trabalho de infidelidade seria uma atitude simplista. Mais importante é refletir acerca dos meios como se constrói a relação com a obra de origem, posto que ela está lá colocada — em caixa alta, inclusive — no título e nas referências que aparecem pelo programa de sala.

Com a construção desse estilo de dança contemporânea quase neutro, contar uma história — sobretudo uma tão alimentada por detalhes fundamentais — parece tarefa complexa. E a dificuldade da identificação das personagens entre a massa dos conjuntos causa um estranhamento na primeira metade da obra: o público poderia, mais de uma vez, se questionar se Romeu e Julieta já entraram em cena ou não, poderia indagar quem são os Montéquio e quem são os Capuleto no todo, e se perguntar se estamos num prólogo criado para essa versão ou em uma adaptação belicosa da cena do baile. Uma tentativa de aproximação entre Teobaldo e a Sra Capuleto, mãe de Julieta, confunde acerca de quem é o pai da protagonista, e de se a mãe tinha ou não um caso com o sobrinho. Todos estes, temas que podem ser construídos a partir de interpretações específicas da obra, mas que, frente a uma platéia que não participou do processo de adaptação, carecem — não de explicação, mas — de desenvolvimento cênico.

No todo, fica a impressão de que coreógrafo e diretor partem de um princípio injusto de que todo o público já conhece a história — o que não é necessariamente verdade. E, assim, acabam se dispensando da tarefa de contar essa história, focando apenas em colocar em cena uma possível visão artística,

interpretativa e pessoal, que tenham com relação à obra de origem. O resultado: entre os diversos elementos interessantes, e a boa performance da companhia, ficamos perdidos frente a uma obra que talvez tente ser uma adaptação, talvez tente ser uma criação; talvez tente ser narrativa, talvez tente ser abstrata; talvez tente ser uma homenagem a Shakespeare, mas talvez resulte apenas numa homenagem a si mesma — posto que pouco do trabalho do autor resta perceptível nessa versão.

Em si, essa incerteza não é um problema, e seria de fato uma opção possível e totalmente pertinente à contemporaneidade na cena da dança. Sobre essa opção paira não um julgamento da sua escolha, mas o entendimento da sua realização — essa sim, bastante dificultosa. De uma certa forma, apesar de termos um Romeu e termos uma Julieta, o Romeu e Julieta que encontramos não é aquele que se espera, e a nova construção não se demonstra nem se desenvolve o suficiente para que seja compreendida completamente.

### **3.47. Serenade / Hallelujah Junction / Duo Concertant / Western Symphony | New York City Ballet**

**25/05/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/05/25/serenade-hallelujah-junction-duo-concertant-western-symphony-new-york-city-ballet/>

Serenade foi o primeiro ballet que George Balanchine criou nos Estados Unidos, em 1934, com os alunos da School of American Ballet, instituição que abriria caminho para a formação do New York City Ballet, e que até hoje permanece responsável pela formação dos bailarinos da companhia. A coreografia foi integrada ao repertório permanente do NYCB no momento de sua fundação em 1948, sendo desde então dançada — à exaustão — não só por esse conjunto, mas também por diversas companhias do mundo. Serenade é um marco da história da dança estadunidense, e é dentro dessa condição que ela é aguardada e cobrada dos novos elencos, a quase cada nova temporada.

Ao final da temporada 2015 / 2016 do City Ballet, mais um dos programas tradicionais da companhia que apresentam conjuntos de obras exemplares do seu vasto repertório, foi para o palco do David H. Koch Theater, no Lincoln Center. Das quatro obras apresentadas, uma era do diretor atual da companhia — o

dinamarquês Peter Martins — e três, do coreógrafo fundador da companhia — Balanchine. Entre elas, *Serenade* abre a noite.

A proposta de *Serenade*, segundo o coreógrafo, foge de enredos. O trabalho foi feito com o material bruto da dança: os corpos dos bailarinos na sala de aula, e diversos dos percalços do processo de criação e desenvolvimento de uma obra foram levados em conta durante a sua realização. Crítica e público, desde então, insistem em identificar as histórias escondidas dentro da obra. Balanchine defende sua proposta abstrata, dizendo que só há história no sentido em que dizemos ver história em algo que entendemos.

Por esse motivo, para o coreógrafo, *Serenade* pode ser muitas coisas para muitas pessoas, posto que o que entra em jogo é a pessoalidade e a percepção de cada um acerca daquilo que é mostrado, na construção de histórias pessoais. Entre o fundo azul neutro, as roupas esvoaçantes, e os agrupamentos inesperados — que marcam o trabalho do coreógrafo como um todo —, há uma grande frequência de gestos comuns que aparecem estilizados, transformados em ações líricas, representados em funções poéticas. Com essa característica, o coreógrafo retoma o princípio da formação do ballet, com os passos construídos a partir da artificialização e especialização forçada de movimentos — em princípio — comuns ou naturais, como o deslocamento e o salto.

Se há ou não um enredo — se a insistência de críticos e do coreógrafo travam uma jogada de marketing ou uma reflexão — é algo além do propósito da obra hoje. Seu valor intrínseco é o de marco, mas o seu funcionamento só é praticável graças às estruturas históricas empregadas pelo coreógrafo, tanto no trabalho de composição, quanto no trabalho de musicalidade, e no trabalho de aproveitamento das situações de produção. *Serenade* funciona por ser ter um princípio simples, o qual é laboriosamente trabalhado para o alcance de estruturas de comunicação estética com o público. Impacta porque reflete os processos da criação da dança, seduzindo, sobretudo, aqueles que por essa arte se interessam, mas também abrindo um espaço confortável para que novas platéias rapidamente se familiarizem e se interessem por ela.

A estratégia de *Serenade* é de inovar com fidelidade a um sentimento clássico de rigor formal e de belezas palatáveis, que continua funcionando. Não demonstra tanto as características de inovador do coreógrafo, mas mostram seu

classicismo bruto — característica notável em seus trabalhos, mas não única, como se observa dentro mesmo deste programa, com as outras duas obras de Balanchine que o integram.

Por exemplo, podemos apontar na terceira obra do programa, *Duo Concertant*, criada bastante posteriormente por Balanchine, como parte do festival Stravinsky de 1972, outras características. Ainda que construída dentro de uma forte dependência com a música, a musicalidade de Stravinsky força certas estruturas do coreógrafo a um diálogo — refletido também pelo diálogo entre piano e violino, em cena, e pelo casal que dança a coreografia métrica e precisa. Nessa obra, os bailarinos param em cena para ouvir os músicos, e depois dançam, num palco limpo, sobre o qual se projeta, em certo momento, um holofote, com um círculo de luz que determina outras possibilidades de relação entre os bailarinos.

Vinda do escuro do palco para o círculo de luz, vemos a mão da bailarina. Seguida, do outro lado, pela mão do bailarino, que a procura. Entre beijos nas mãos, separações para o escuro do todo do palco, e chamados e buscas na luz, vemos quase um ritual de acasalamento de dois pássaros. Sendo mais eufemístico sobre a obra — que de fato não carrega tão grande sensualidade e sexualidade como outras de Balanchine — temos uma situação de cortejo. Mas aqui, não é um homem que faz a corte a uma mulher, e sim um bailarino que faz a corte a uma bailarina, revelando mais um dos temas importantes ao coreógrafo, o culto à bailarina, que, em *Duo Concertant*, espelha uma forma de culto à música, processo fundamental para se pensar no trabalho de Balanchine.

É curioso que *Duo Concertant* foi estreada precisamente por Peter Martins, então bailarino do NYCB e atual diretor da companhia. É ele também quem coreografa a segunda obra da noite, *Hallelujah Junction*, que também parte de uma musicalidade dual e específica. Aqui, dois pianos tocam ao mesmo tempo, em estruturas de repetição diferentes e com atrasos, que compõem um todo rítmico e encaixado entre o lírico e o formal.

Ainda que a obra não tenha sido criada originalmente para o NYCB — ela foi feita por Martins em 2001 para o Royal Danish Ballet, passando para o repertório do NYCB no ano seguinte — ela carrega toda a influência que a companhia estadunidense teve no bailarino e coreógrafo, desde as formas de uso da música, passando pelo desenvolvimento corporal que favorece as linhas e seu alongamento,

o uso de poses de equilíbrio, e até as rápidas alterações de direção e um gosto por algo que se traduz como um risco. Essas características formaram não apenas a opinião de Balanchine do que ele acreditava que deveria ser o estilo estadunidense de dança, mas reforçam uma vontade pela excelência e exuberância técnica, ambas construídas a partir da mescla do rigor russo, do lirismo francês, e das características que Balanchine via como nativas dos EUA.

É com um exemplo dessas características nativas traduzidas em obra de dança clássica que o programa se encerra, com a apresentação de *Western Symphony*, que Balanchine coreografou em 1954 para o City Ballet. A partir de uma trilha sonora encomendada a partir de referências a canções tradicionais dos EUA, pensando nas movimentações características desses espaços — que o coreógrafo diferencia daquilo que havia visto na Europa — Balanchine propõe o que chama de uma obra de dança americana sinfônica.

A coreografia é construída em três momentos (originalmente quatro, mas um deles foi suprimido pelo coreógrafo ao longo do tempo), traz os bailarinos vestidos a caráter velho oeste, bem como um cenário sugestivo, em cenas de conjunto, que carregam as referências ao oeste estadunidense apenas indiretamente, um pouco distantes dos trabalhos de outros pioneiros nesse estilo, como Agnes DeMille.

Entre um desenvolvimento técnico exuberante, quase exibicionista, a obra revela uma construção geral simples, ao estilo dos ballets de entrada, com cenas sobrepostas, e culminando num grande final apoteótico, ao qual o público responde intensamente, posto que há um tom de brincadeira e de diversão contagiante entre a qualidade dos bailarinos e da coreografia em si, ainda que a obra não se sustente num patamar tão alto quanto outros exemplos do repertório do coreógrafo, dentro de um ponto de vista estético.

No entanto, mais do que numa escala de qualidades, é importante pensar no projeto quase populista de Balanchine, de cativar e captar públicos possíveis para a dança, que se traduz, em algumas das suas muitas obras, em formas que podem parecer simplistas à análise, mas que são cuidadosamente construídas dentro de um todo de um projeto artístico — que é o dele e o do New York City Ballet, desde sua fundação, e mantido em vigência até hoje, tanto pelas obras que são criadas a cada temporada, quanto pelas muitas do repertório que são



retomadas, valorizando uma história considerável, e que carrega muito do orgulho da dança atual dos EUA.

### **3.48. Indigo Rose / Petite Mort / Six Odd Pearls | São Paulo Companhia de Dança**

**05/06/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/06/05/indigo-rose-petite-mort-six-odd-pearls-sao-paulo-companhia-de-danca/>

O primeiro programa da temporada de Junho da São Paulo Companhia de Dança levou para o Teatro Sérgio Cardoso um programa muito semelhante ao que iniciou a temporada de 2015 da companhia. Se, um ano atrás, a companhia apostou num programa todo com obras do coreógrafo tcheco Jirí Kylián, em 2016 são repetidas duas delas, junto de uma criação original de Richard Siegal para a SPCD. O todo do programa marca uma tendência presente no repertório da São Paulo Companhia, de um trabalho que parte do clássico — e da formação clássica — mas investe sobretudo em realizações contemporâneas de dança.

A formação de Kylián passa pelo Royal Ballet de Londres, onde ele conheceu John Cranko, que o contratou para o Stuttgart Ballet, companhia em que foi bailarino e para a qual passou a coreografar obras. Kylián foi convidado a coreografar para o Netherlands Dans Theatre quando a companhia holandesa estava em turnê em Stuttgart, e depois de 3 colaborações, assumiu a posição de diretor, sendo visto como um dos responsáveis pelo aumento da relevância do NDT no mundo.

Em 1978, quase 20 anos após a sua fundação, a companhia holandesa cria um subgrupo, o NDT 2, que trabalha dedicadamente com bailarinos jovens, de experiência clássica, com o intuito de formá-los para a companhia principal, através do trabalho com diversas obras de coreógrafos já estabelecidos, além de novos criadores. É desse local que vem a primeira obra do primeiro programa de junho da SPCD, Indigo Rose, originalmente criada por Kylián para o NDT 2 em 1998, e desde 2015 no repertório da São Paulo Companhia. Uma obra visualmente impactante, com uma proposta coreográfica que carrega as marcas do trabalho de Kylián, mas que mantém uma característica — ainda que leve — de “mastigada”, de mais

simples: o que se justifica por esse lugar de origem, focado num elenco em formação.

É interessante ver esse tipo de obra na SPCD, que, ainda que tenha se estabelecido notavelmente tanto no Brasil quanto no exterior ao longo dessa quase década de atividade, possui de fato um elenco jovem, e que parece se identificar com o trabalho do coreógrafo e desse tipo de proposta. Mais interessante ainda quando pensamos que no primeiro ano da companhia paulista tivemos a remontagem da obra de estudo de Balanchine, *Serenade*, criada originalmente para a School of American Ballet, em 1934, e até hoje usada frequentemente como peça de formatura dos alunos dessa escola (— ainda que, é importante observar, a obra tenha sido retrabalhada pelo próprio coreógrafo para diversas companhias profissionais de renome, e seja essa a versão que a SPCD dançou).

O grande jogo de *Indigo Rose* é uma construção visual inesperada. A obra, dividida em quatro partes, tem, durante a terceira delas, um tecido que corta o palco, suspenso por um cabo que o atravessa transversalmente, criando a imagem de uma vela de barco, e dois espaços distintos de cena, um oculto pela vela, ao qual temos acesso apenas pelas sombras dos bailarinos do lado de lá, projetadas pela iluminação, e outro à frente da vela, que vemos em dois níveis: tanto nos corpos dos bailarinos, quanto em suas projeções no tecido.

Essa dualidade — oposição determinante que se coloca à força — se traduz no tema da obra, que, segundo o coreógrafo, propõe discutir como os jovens lidam com a vida, a morte e a sociedade. Na coreografia, a dualidade também reverbera em movimentos ríspidos sobrepostos a outros líricos. Ela também se percebe na oposição das quatro músicas da trilha, que alternam faixas de minimalismo contemporâneo, e faixas de música barroca. No todo das intenções expressas, a que fica mais perceptível é um entendimento de separação, transformado em metáfora de caminho e distância pela vela e pela iluminação angular que toma a cena. De resto, é preciso acreditar, um pouco mesmo às cegas, que o desenvolvimento dá conta daquilo a que se propõe.

*Indigo Rose* é uma escolha inusitada para o repertório da SPCD. A coreografia é pouco dançada pelo mundo, e talvez por um bom motivo: ela depende de uma comunicação do elenco com o público, que sustente todos esses conteúdos que não se expressam de outras formas materiais. Enquanto companhia que

sempre mostrou um interesse em aproximar seus artistas das platéias, a escolha parece sensata para a SPCD, mas, ao mesmo tempo, arriscada, sobretudo nesse programa duplo com *Petite Mort*, também de Kyllian, que vem na sequência.

O risco vem de que *Petite Mort* seja uma obra mais madura — inclusive, feita para o NDT 1 (o grupo já pronto) — que é muito mais dançada no mundo, e não sem motivo. Seu tema é visualmente traduzido na obra, que tem uma discussão do masculino e do feminino, da dor e do prazer, e do orgasmo — através da expressão francesa que o qualifica como uma pequena morte, de onde vem o título. Vemos os homens com espadas, violentamente cortando o caminho pelo mundo, e mulheres presas em roupas que as restringem, das quais escapam por (e para) instantes de prazer e revelação.

Mais que uma abstração de amor, uma reflexão sobre dominação e êxtase é o que se coloca em cena, numa obra de Kylián que usa diversos de seus maneirismos, mas os transporta para um todo sensível. Esses maneirismos estão presentes tanto em movimentos quanto em props — acessórios de cena, que são recorrentes no trabalho do coreógrafo. Se, por um lado, elementos reconhecíveis são interessantes no tanto que delineiam a assinatura de um criador, por outro, eles frequentemente correm o risco da repetição exaustiva.

Em um catálogo tão grande quanto o de Kylián, é natural que encontremos figuras que se repetem, e que revelam interesses específicos do criador ao longo de sua longa carreira. No que trata da escolha e seleção de obras de um coreógrafo para compor o repertório de uma companhia nova, como a SPCD, esse tipo de repetição fica mais na cara. Por exemplo, aqui temos elementos que também se apresentam em *Sech Tänze*, obra de 1986 do coreógrafo e que integra o repertório da São Paulo — com muito gosto, e uma recepção bastante positiva do público — desde 2010. A coreografia, que esteve presente no programa todo-Kylián de 2015, também vai encerrar a temporada de junho de 2016.

Ainda que apresentem elementos repetidos, tratam-se de obras notavelmente distintas, mas que pedem um questionamento acerca de favoritismos ou preferências — não é possível não se perguntar acerca do projeto artístico de uma companhia paulista de oito anos de história, e que já insiste em tantas obras do mesmo coreógrafo. Dúvida válida ainda que estejamos falando de um grande nome como Kylián, ou mesmo se estivéssemos mencionando Balanchine (que também

teve 3 obras no repertório da SPCD), ou Forsythe (2 obras no repertório da companhia).

Podemos tentar entender essas repetições como linhas mestras de continuidade. Elas estabelecem um terreno comum através das mudanças e alterações da companhia ao longo de seus anos de atividade, e, possivelmente, possibilitam um local de partida para os elencos novos e antigos se misturarem e contribuírem, além de oferecerem a chance de aprofundamento e desenvolvimento dentro de técnicas e estilos específicos — algo artisticamente rico, sobretudo numa companhia ainda jovem.

O risco desse procedimento é ilustrado pela estréia que encerra esse programa: *Six Odd Pearls* de Richard Siegal. Na mistura do trabalho que traz uma referência à experiência do coreógrafo com Forsythe e a desconstrução do movimento clássico, aqui colocado num programa junto de Kylián — que também trabalha a partir de um clássico enquanto técnica de origem e formadora —, encontramos uma obra interessante, bela, mas que não tem a força de suas pares.

Não que não haja valor. Há. A obra é permeada de duos e trios que incluem carregamentos e suspensões que prendem a respiração da platéia, um trabalho com o risco e a quase-queda que — quando não se torna queda de fato — enche os olhos e valoriza a técnica do elenco. Dialoga com o programa, no que diz respeito a um gosto especial pelas linhas no movimento, e com a trilha do conjunto, que nesta obra também usa música barroca.

Também há relações perceptíveis com as outras obras do programa, tanto no quesito da expressividade dos jovens bailarinos, como em *Indigo Rose*, quanto no que toca a construção do movimento sobre uma música clássica que mantém uma musicalidade intensa, mas não necessariamente uma tradução em movimentos daquilo que se ouve. E também no princípio da desconstrução do movimento clássico, que faz referência à formação do estilo de Kylián e ao estilo de Forsythe, que alimenta ambivalentemente, o histórico da companhia e o histórico do coreógrafo de *Six Odd Pearls*.

Pensando ainda no histórico da companhia, aqui começamos a ver programas mais delineados (e, nesse caso em específico, talvez até muito demarcados), sinal de que o tempo de trabalho e a experiência dos profissionais envolvidos já oferece opções para a escolha e a montagem das combinações que

vão à cena: coisa que não seria possível nos primeiros anos de uma companhia, em que o que se dança é essencialmente tudo o que existe de disponível em seu catálogo. Agora, com um catálogo de impacto, as diversas tentativas e apostas (e os diferentes resultados e recepções) da companhia começam a se traduzir em escolhas, que se mostram na formação dos seus programas, e nos deixam ansiosos por cada anúncio de nova temporada, que revela um tanto de histórico e um tanto de novidade, construindo a continuidade desse grande projeto que é a São Paulo Companhia de Dança.

### **3.49. Aداstra / Corpus / O Balcão de Amor | Balé da Cidade de São Paulo**

**13/06/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/06/13/adastra-corpus-o-balcao-de-amor-bale-da-cidade-de-sao-paulo/>

De volta ao palco do Theatro Municipal, o Balé da Cidade de São Paulo apresentou três coreografias em sua segunda temporada do ano. Com a estreia de *Corpus*, de André Mesquita, apoiada por outras duas obras do repertório da companhia, *Adastra*, de Cayetano Soto e *O Balcão de Amor* de Itzik Galili, um programa de muitas semelhanças, que mistura versatilidade e permanência, mostra a técnica dos bailarinos da companhia e algumas tendências de seu repertório.

O programa começa com o ponto alto da noite, a coreografia de 2015, *Adastra*. Coreografia refinada, de linhas brutas e resistência, coloca os corpos dos bailarinos em tensões que resistem ao movimento, criando múltiplas torções sustentadas, levantamentos inesperados, movimentos de deslizar pelo palco, e uma possibilidade imensa de erro, presente em risco, mas que nunca se transforma em desastre, reafirmando a qualidade técnica do elenco do BCSP, que seduz mesmo de costas: uma das insistentes imagens do espetáculo traz os bailarinos subindo do fosso da orquestra para dentro da cena. Nessa posição, com os rostos escondidos do público, e toda a possibilidade de intenção sendo transmitida por seus corpos, iluminados indiretamente pela contra-luz, eles caminham se afundando no palco, para depois comporem seus pequenos grupos de movimentação.

Esse exemplo de posicionamento inesperado ecoa em outros elementos da obra, sobretudo na interessante construção de uma iluminação inusitada, composta de focos de diversos tamanhos, alguns deles moveis, e que criam efeitos

de recorte no palco, separando espaços de ação, sem, no entanto, emoldurar os corpos o tempo todo, que dialogam também com o escuro, e não só com o iluminado.

*Adastra* também evidencia a qualidade criativa da direção da companhia, com o feliz encontro do coreógrafo, desse elenco, e da interessante música de Ezio Bosso, que criam um todo que seria bem recebido em qualquer companhia contemporânea relevante no mundo, e que temos o prazer de ver realizado aqui em São Paulo, e para o Balé da Cidade, que mais uma vez encontra com Soto — que havia anteriormente criado já duas peças para o grupo, em 2008 e 2014.

Novamente trabalhando com essa companhia, é impossível não notar uma repetição de uma imagem, aparentemente no gosto do coreógrafo: de algo que cai, invadindo a cena. A canela em pó, da obra de 2008, *Canela Fina*, e aqui, uma chuva de peças brilhantes, que parecem vir ilustrar o tema retratado pelo título da obra, *Adastra*, que vem da frase em latim *per aspera ad astra* (pelo esforço, o triunfo). Triunfo que se faz na frase pela imagem dos astros/ estrelas (*astra*), e que aqui parecem chegar para os bailarinos.

Não há, na dramaturgia, uma aparente dificuldade notável, esforço que leve a esse triunfo: a coreografia traz as marcas da movimentação de Soto, mas não parece mais difícil, mais complexa, mais áspera, que suas obras anteriores para o grupo, por exemplo. Nesse sentido, o esforço menos aparente diminui a glória a que se chega, diminuição não só metafórica, mas também imagética: a chuva dessas peças brilhantes infelizmente se realiza discretamente, e apenas no fundo do palco. Infelizmente porque, se entendida como a glória do título, nos deixa com o desejo de que tomasse a cena completamente, transbordasse pela platéia e nos invadisse desse triunfo compartilhado. Uma glória portanto não tão grande, mas que não diminui a realização da obra, recebida pelo público com entusiasmo e uma sensação geral de impacto.

Há menos impacto, e menos entusiasmo, na estreia da noite, *Corpus*, de André Mesquita. Executada com música ao vivo da Orquestra Experimental de Repertório — essa sim, efusivamente bem recebida —, *Corpus* vem ofuscada na segunda posição desse programa, trazendo à cena diversas e distintas possibilidades de compreensão do corpo, mas nenhuma delas parecendo aprofundada.

Em cena, vemos um predomínio de um corpo coletivo, mar de corpos que se movimentam arrastados pelo chão — principalmente — em torções e contorções de posições naturais, abrindo espaço para um grotesco. Esse grotesco também é alimentado pelas cenas que utilizam dos corpos como extensões: bailarinos sendo manipulados por outros bailarinos, e criando ainda mais carregamentos. Ainda dentro do tema das extensões, vemos esses corpos se projetarem para além de si mesmos, não só pelos apoios dos outros bailarinos, mas também pelo uso de acessórios, como as sapatilhas de ponta e as joelheiras, que permitem outras articulações não-naturais.

Nessa obra, as sapatilhas de ponta não estabelecem de fato uma relação com o clássico ou com o corpo do ballet clássico, e ficam em cena como elementos extra, quase dispensáveis da construção: criam novas possibilidades, mas nada especialmente inovador. Ao contrário, as joelheiras criam condições de movimentação inusitada pelo chão, e favorecem o aspecto arrastado já mencionado.

O projeto parece coerente, e a exploração do tema do corpo nunca seria um elemento cansado na dança contemporânea. Mas, frente à essa realização em específico, permanece a pergunta: para que fim? E, mais que isso, o questionamento de que corpo é esse que se faz presente pela sua insistente reafirmação, como se estivesse em cena a gritar "eu estou aqui!", "olhe pra mim!", entre outros pedidos de uma visibilidade que lhe prece negada, e cria um sentimento de pena desse corpo torturado que grita pedindo por atenção e que parece ignorado.

Aqui, me recordo do título de outra obra do coreógrafo para o BCSP, *Cidade Incerta*, de 2011, esta, marcada por uma visão do urbano que parece se sobrepor aos indivíduos. Esse apagamento das individualidades aqui se repete, e torna os corpos de *Corpus* corpos incertos. Indício que pode ser visto como consistente com as propostas e visões do coreógrafo, mas, por isso mesmo, inclusive, sugere abordagens previsíveis, já vistas, já ditas, inclusive nessa mesma companhia.

O programa se encerra numa nota um pouco melhor, com *O Balcão de Amor*, coreografia de 2014 de Itzik Galili que foca num humor simples, entre o entretenimento leve e o tipo de humor de programas apelativos.

Construída em cima de músicas de diversos compositores, encontramos melodias reconhecidas, de mambo e salsa, por exemplo, executadas com uma

característica quase genérica de samba que contagia. O público cantarola a música e se diverte, porque a obra não demanda esforço. Não carrega muita complexidade ou dificuldade, porque é gostosa, mas simplória.

Parte de uma latinidade brejeira, trata de conquista e de sexualidade, mas parece transparecer uma negação estranha de sensualidade dentro desse contexto de jogo, de tentativa, que, quando examinado para além do riso fácil, parece deixar um espaço em falta: onde está o amor do título? Há claramente uma discussão de relações humanas, mas que foca mais num jogo de conquista barato do que em amor ou algo que o valha.

O que seria, segundo o programa, um “adorável absurdo”, numa terra como a nossa, e num momento como o nosso — em que tão necessário se faz falar de situações naturalizadas de assédio — parece forçar a linha, entre as mãos e os corpos dos bailarinos e bailarinas, que se tocam, mas não se encantam. O figurino em gênero neutro — homens e mulheres de calça e camisa social quase idênticas — parece remediar um pouco esse desvio, impedindo, pela falta de caracterização de personagens ou tipos, que o balcão de amor se transforme num balcão de outra coisa, mais perversa, escondida sob o riso das cenas.

Talvez seja essa uma leitura muito desconstrutiva, muito pautada por questões do nosso aqui e agora — e das estruturas histórico-sociais que geram esse aqui e agora. Mas, sobretudo nesse tipo de caso, em que temos um coreógrafo estrangeiro, numa companhia oficial paulistana, de certo modo discutindo uma latinidade genérica — que nem é exatamente a nossa, e vem de uma inspiração de uma viagem de Galili a Cuba —, é algo que precisa ser discutido, para que não se disfarcem no riso inadvertido questões maiores e problemáticas.

### **3.50. O Sonho de Don Quixote | São Paulo Companhia de Dança**

**20/06/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/06/20/o-sonho-de-dom-quixote-sao-paulo-companhia-de-danca/>

O Dom Quixote de Miguel de Cervantes é uma obra de 126 capítulos, publicada em 1605, e notável na história da literatura. Sua apreciação a coloca constantemente em um patamar junto das grandes obras literárias, e sua popularidade justifica um interesse que se repete em adaptações e derivações, em



textos diversos e tantas outras formas artísticas, como a dança. Desde meados do século XVIII temos Dom Quixote em dança, em coreografias, por exemplo, de Jean Georges Noverre, bailarino, coreógrafo, professor e teórico, reconhecido como um dos primeiros reformadores da dança clássica.

Outros grandes nomes se dedicaram a essa história, como Charles Didelot, que montou em 1808 um ballet em dois atos a partir de um episódio narrado em um dos capítulos do romance. Didelot fez sua obra para o Ballet Imperial do Teatro Bolshoi, onde, em 1889, Marius Petipa criaria uma nova versão, com música de Minkus. Em 1871, Petipa faz alterações no seu enredo, encomenda mais três músicas para o quinto ato, e cria a versão que, resgatada no século XX, a partir de notações da época, oferece uma base geral do que vemos hoje em dia, em versões novas e remontagens, que passam por diversos coreógrafos, como Gorsky, Nureyev, Barishnikov e Acosta, além de continuar uma referência mesmo para produções inteiramente novas, como a versão de Balanchine dos anos 1960 com música de Nabokov.

A essa lista de grandes nomes que oferecem suas visões para o Dom Quixote, a São Paulo Companhia de Dança inclui Márcia Haydée, na primeira obra criada para uma companhia brasileira pela coreógrafa, em 2015, e que volta à temporada de 2016 da SPCD no Teatro Sérgio Cardoso em grande destaque, sob o título de O Sonho de Dom Quixote.

Repensar um ballet com tamanha tradição não é tarefa fácil. Entre o que se espera de uma referência àquilo que o público reconhece como essa obra, e o que se deseja de inovação existe um caminho grande e tortuoso. Aqui, esse caminho é interessantemente percorrido através de referências que culturalmente nos pertencem — de forma até íntima. Por sugestão do cenógrafo, Hélio Eichbauer, a companhia trabalha com 21 desenhos que Portinari fez para a obra de Cervantes, a partir de encomenda da Editora José Olympio nos anos 1950.

Esses desenhos serviram de inspiração para Carlos Drummond de Andrade, que escreveu um poema para cada um deles, nos anos 1970. Desenhos e poemas serviram de inspiração para a criação de música original de Norberto Macedo, a Suite Dom Quixote - Portinari, para violão clássico. E todas essas referências sobem ao palco com a SPCD, cujos bailarinos encenam o Quixote de

Haydée: uma obra jovem em seu elenco e no tratamento que a coreógrafa propõe aos personagens.

Diminuir a idade do personagem do Dom Quixote — parte tradicionalmente pouco dançada, interpretada por bailarinos maduros, como o próprio Balanchine, em sua versão — não significa diminuir sua profundidade. Quase louco, o Dom aparece tradicionalmente como perdido entre a imaginação e o devaneio, entre a realidade e as suas visões, que aqui são transportadas para esse universo de sonho, que parece ser o palco de toda a história revisitada pelo ballet de Haydée.

No todo, o enredo não difere significativamente do libreto original russo, ainda que apareça encurtado, dentro de um projeto da companhia que não prevê ocupar seu público com o tempo mais arrastado das estruturas dos ballets clássicos tradicionais, mas mantém alguns vislumbres dessa tradição, como o Grand Pas de Deux de Kitri e Basílio, e as variações femininas do primeiro ato. Em si, Dom Quixote não trata de um enredo elaborado, e repete o tema de um amor proibido, que enfrenta dificuldades específicas para se realizar ao fim da obra.

O que está ligeiramente mais fraco nessa versão são de fato essas dificuldades. A quantidade de personagens caricaturais que ocupam a cena — mesmo quando profundamente divertidas, como é o caso do Gamacho da SPCD — transforma os obstáculos desse amor em pequeninos empecilhos, a serem rápida e facilmente contornáveis. Essa facilidade diminui o heroísmo e a aventura do Quixote, e dificulta o entendimento da humanidade, do caráter de desespero pela realização de algo que é observado em outras versões do ballet.

Mesmo todas as referências modernas, que criam — ou criariam — diversas possibilidades de atualização das propostas, são epidérmicas na obra. Os desenhos de Portinari ocupam as pernas do palco, sendo domados — domesticados — pela estrutura cenográfica neutra, quase nua que ocupa o centro da cena, e pelos figurinos — belos e bem executados, mas que parecem retirados de um baú de fantasias, contrastando com dificuldade com a modernidade dos traços de Portinari, que ficam de moldura.

A música de Macedo aparece pontualmente, e é rapidamente substituída por uma trilha sonora de Minkus que, gravada, exerce muito menos impacto e deslumbre — e ainda ela que não perca seu encanto, parece menor e longínqua. E

os poemas de Drummond, ainda que com conteúdos específicos e bem casados com as propostas da obra, em sua aplicação cênica — dois deles são ouvidos durante o espetáculo — estruturalmente lembram bastante o funcionamento dos poemas em *Por Vos Muero*, coreografia de 1996 de Nacho Duato, que a SPCD remontou em 2013.

O que não é em nenhum sentido epidérmico na obra é a qualidade das interpretações do elenco da São Paulo, que, neste caso mais do que em diversas outras instâncias de seu repertório, tem o privilégio de ter uma obra construída para os bailarinos em questão. Com um entendimento surpreendente desses bailarinos, Haydée criou formas de dança e interação que, mesmo que não carreguem em si uma marca de originalidade especial, carregam um entendimento do trabalho e da potência desses artistas — um entendimento que remete à característica da grande bailarina que ela foi, e que talvez seja seu maior potencial aqui realizado.

Através de suas propostas, vemos interpretações positivamente estonteantes, como a de Thamiris Prata — uma Kitri segura, sedutora, e impactante —, a de Vinícius Vieira — que transforma o personagem raso que é o Gamacho dessa obra em um caráter cômico sem ser bobo, que prende a atenção e comanda as cenas em que aparece —, e a de Milton Coatti — um Lorenzo curiosamente dominante no palco. No todo, há um feito remarcável em dar destaque para personagens que são pouco desenvolvidos pela história, o que testemunha da qualidade técnica de alguns dos intérpretes do grupo.

Aqui, vemos mais uma vez diversos indícios do que a companhia mostrou, por exemplo, em seu primeiro ballet clássico completo, o *Romeu e Julieta* de Giovanni de Palma (2011), sobretudo no que trata de um declarado desejo por fazer versões que se dizem brasileiras das obras clássicas montadas. No *Quixote* de Haydée vemos muitos elementos a mais, que avançam essa proposta e aumentam seu interesse. Ainda não vemos, desses elementos, uma realização que realmente ultrapasse a epiderme: não se trata de uma versão que se registre como um novo *Dom Quixote*. Temos o *Dom Quixote* de costume, mas alimentado por novas referências.

Essas referências, sim, indicam caminhos interessantes para possibilidades de propostas de criações originais a partir do repertório do ballet clássico. No entanto, essas propostas são propostas profundas, e demandam, mais

que esforço, a disponibilidade e a coragem de se atirar à possibilidade de um grande erro — risco comum para grandes propostas. O que o Dom Quixote da São Paulo Companhia de Dança mostra é avanço e progresso dentro de um desejo de realização de ballets clássicos que indaga acerca de sua atualização. Todas essas, características que esperamos ansiosamente para ver como se demonstrarão na próxima criação clássica da companhia, esperada para o ano que vem.

### **3.51. The Seasons / Suite Para Dois Pianos / Sechs Tänze | São Paulo Companhia de Dança**

**28/06/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/06/28/the-seasons-suite-para-dois-pianos-sechs-tanze-sao-paulo-companhia-de-danca/>

A temporada de Junho da São Paulo Companhia de Dança no Teatro Sérgio Cardoso se encerrou com mais uma estreia da companhia, e duas obras do repertório ativo, numa mistura de coreógrafos e referências que vêm completar a proposta que a direção assinala ao programa de um “jogo de linhas”. Aqui, as questões já observadas em críticas anteriores acerca dessas linhas — seja nas propostas de movimentação empregadas pelos coreógrafos dos programas, seja no sentido de uma percepção de linhas mestras na organização do repertório da SPCD — são retomadas e confrontadas com o terceiro programa proposto para a temporada.

Esse programa abre com uma criação de Édouard Lock, coreógrafo marroquino que trabalha no Canadá, onde fundou a La La La Human Steps, tendo coreografado para diversas companhias notáveis do mundo, como o Ballet de l’Opéra de Paris, o Het National Ballet e o Nederlands Dans Theater. The Seasons, sua criação de 2014 para a SPCD usa música de Gavin Bryars, que, por sua vez, se inspirou nas Quatro Estações de Vivaldi para uma releitura contemporânea e em doze movimentos.

Ainda que a trilha tenha sido uma criação original e para esse ballet, Lock não trabalha a partir de uma proposição musical. Seu interesse de manter a independência entre as diversas artes que compõem o todo do espetáculo está presente no que diz respeito ao andamento da coreografia, que usa gestos derivados de possibilidades cotidianas e simples — como tocar o rosto, ou ajeitar os

cabelos —, mas os associa em múltiplas e complexas combinações. Essas combinações, em suas tantas micro-variações, são aceleradas ao máximo do limite dos bailarinos que as interpretam, e deixam a música como um pano de fundo minimamente sugestivo: uma outra voz em cena, mas que não dialoga diretamente com a dança.

Lock propõe *The Seasons* como uma interação entre memória e percepção, em múltiplos níveis: além da memória das Quatro Estações de Vivaldi, encontramos a memória do ballet clássico, que tem princípios e passos desconstruídos e reestruturados pelo coreógrafo para as cenas — realizadas em pontas —, e uma memória pessoal, ligada às formas do corpo, que identificamos pelo gestual que compõe a coreografia.

A essas memórias, junta-se ainda uma outra: a memória do tipo de trabalho do coreógrafo. Quem já assistiu a alguma outra criação de Lock, reconhece a sua movimentação típica e, seu gosto pela iluminação pontual — que aqui alcança novos patamares, com um mapa de moving lights que usa 650 deixas de luz, com trocas marcadas pelos movimentos dos bailarinos em cena, e que alternam direcionamento, incidência e abertura, criando espaços de luz e sombra dentro (e fora) dos quais os bailarinos dançam entre claro e escuro.

Essa luz coreografada em complexidade determina limites e cobra grande precisão na execução da obra. O trabalho com os interstícios, com a fronteira onde começam e terminam os focos, com o tempo de se acenderem e apagarem, causa, além do impacto, a dúvida. Frequentemente, ficamos sem saber se aquele movimento foi feito para ser mostrado fora da luz, ou se tratava-se apenas de um incidente no posicionamento dos bailarinos. No todo, fica uma indagação interessante entre o ocasional e o programado, que, talvez com mais tempo e maior convivência com a obra, continue nos mostrando ser não um acidente curioso, mas uma proposta bem construída.

O cenário ocupa unicamente as pernas do teatro, cada uma com seis painéis de formas orgânicas, que sobem e descem em alturas variadas, mas que ali aparecem apenas decorativamente, sem nenhuma significação aparente, assim como os figurinos que moldam os corpos, mas pertencem a um todo genérico.

Esse todo remete diretamente a outras obras do coreógrafo. Seja pelo estilo de movimentação pelo qual ele ficou mais conhecido desde *Amélia* (2002),

seja pela estrutura de alteração dos movimentos, de colocação do cenário, e mesmo dos figurinos de sua obra seguinte, também de 2002, AndréAuria, feita para o Ballet de l'Opéra de Paris. Mais do que um estilo, aqui parecemos ver variações dentro de uma mesma receita, que seguem um padrão identificável até demais. Algo completamente compreensível nas obras do mesmo ano, mas que em *The Seasons*, mais de uma década distante delas, ocasiona mais dúvida do que reconhecimento do tipo de trabalho que Lock continua fazendo, numa reflexão de o quanto de suas criações está em diálogo com suas obras anteriores, e o quanto é simplesmente uma nova apresentação de uma receita pronta.

A obra seguinte do programa, *Suite para Dois Pianos*, de Uwe Scholz, também dialoga intensamente com a memória da SPCD. O bailarino e coreógrafo alemão estudou com Márcia Haydée na escola de John Cranko em Stuttgart, depois fundando o Leipzig Ballet, onde permaneceu até sua morte em 2004. Foi no ano 2000 que Giovanni di Palma se juntou ao elenco do Leipzig. Di Palma, atual assistente de coreografia da São Paulo Companhia de Dança, já remontou e criou coreografias para o elenco paulistano. A SPCD também tem uma coreografia de Cranko em seu repertório, *Legend* (1972), originalmente criada para a bailarina Marcia Haydée — e Haydée também criou, no ano passado, a sua primeira coreografia para uma companhia brasileira, *O Sonho de Dom Quixote*, que apareceu no programa anterior dessa temporada, e na temporada de 2015.

Toda essa genealogia coloca a obra de Scholz dentro de uma herança compartilhada, e que vai se fincando também na história da SPCD. Não há aqui nenhuma sugestão de nepotismo. *Suite para Dois Pianos* (de 1987, a remontagem de 2016 estreando neste programa) é uma obra interessante em si e que se sustenta na temporada, usando música de Rachmaninoff e movimentos inspirados por quatro quadros em preto e branco da série *Ponto e Linha sobre Plano* de Kandinsky, que são usados alternadamente como cenário ao fundo do palco.

Esses movimentos, ainda que não façam uma transcrição das linhas dos quadros, estão em intensa relação com elas, ilustrando, não necessariamente um mapeamento dos deslocamento entrevisto nos quadros, mas uma relação de posicionamentos e movimentos que se expressa tanto nas obras plásticas como na obra coreográfica. O resultado é especialmente bem sucedido: a obra propõe múltiplos níveis de percepção e o movimento informa a música, que ajuda a

entender os quadros, que oferecem novas reflexões sobre a dança — em ciclos sobre ciclos que convidam e pedem que a peça seja continuamente refeita e novamente assistida. No todo, um conjunto provocante para o repertório da SPCD, e que mostra um sucesso do trabalho dos bailarinos que pode ser reputado à coreografia, ao coreógrafo, ou à relação do remontador com a companhia ao longo dos últimos anos, valorizando aqui alguns exercícios de continuidade.

Outras formas de continuidade, e de genealogias e linhagens, aparecem ao final do programa, com *Sechs Tänze* do tcheco Jirí Kylián. Terceira coreografia dele dentro dessa temporada da SPCD, e primeira a ser montada pela companhia, em 2010, a obra de 1986 propõe uma criação cômica, uma paródia dos hábitos da sociedade do tempo da música de Mozart que serve de trilha para a obra. Nela, vimos pela primeira vez na SPCD há seis anos, os maneirismos e o gosto pelo trabalho com objetos de Kylián — características que se replicaram em outra obra do tcheco também remontada na SPCD, *Petite Mort* (1991), ponto alto do programa de abertura da temporada 2016 da companhia.

*Sechs Tänze* traz os bailarinos à cena entre a sugestão do final do século XVIII e dos casamentos e relacionamentos da época, e a percepção do trabalho contemporâneo do coreógrafo. Tendo sido muitas vezes dançada pela SPCD, aqui ela continua com a sua recepção calorosa: a comédia que ela apresenta é boa e bem desenvolvida, casada com a música e com as estruturas cênicas, formando um conjunto que se completa e que se serve. A cada nova récita, aguardamos ansiosos o aparecimento das *Mega Stars*, o nome dado aos bailarinos que interpretam os personagens mais cômicos da montagem, ainda que o maior conteúdo e valor da obra fique com o elenco dançante, que vai além da provocação cômica e clownesca, e coloca em dança, um pouco do melhor do trabalho do coreógrafo.

Aqui, a questão das linhagens e genealogias se estende para além do entendimento, já comentado em outra crítica, dessa aparente preferência por Kylián na SPCD, e chega no que há de mais íntimo a uma companhia de dança: seus elencos. Talvez fosse uma forma de saudosismo, mas ficava ao longo da apresentação um grande desejo de rever aquela obra com o seu elenco original da montagem de 2010 — do qual restam poucos bailarinos na companhia, e menos ainda na cena. Não se trata de um desmerecimento dos bailarinos que entraram mais recentemente para o grupo, e que foram, diversas vezes ao longo dessa

temporada, elogiados por suas qualidades, tanto direta como indiretamente, e que, mesmo nesse programa, mostram o valor de suas capacidades.

Talvez se trate de um tempo de convivência com a obra, talvez se trate dos processos de como os novos elencos vão aprendendo as coreografias que já fazem parte dos repertórios da companhia e do público que a acompanha, mas, de volta da apresentação, me senti compelido a buscar o programa de 2010 e ver, ao menos em fotos, aqueles bailarinos de então. De certa forma, isso mostra o sucesso de um dos interesses da SPCD de criar essa cultura, rara no Brasil, de reconhecimento dos bailarinos do elenco. Mas, como resultado, algo parecia faltar nas interpretações desse momento, que mantinham a caricatura, mas não apresentavam a entrega de elencos anteriores.

Num balanço geral, talvez a estreia de Suite para Dois Pianos nos valesse mais ao final do programa. Ponto alto da noite, ela trouxe, já em sua primeira apresentação, uma maturidade que é ainda almejada por The Seasons, e que parece um pouco abandonada na atual versão de Sechs Tänze. Nesse programa, todo em preto e branco, mais linhas se convergem, apontando linhagens novas e outras já estabelecidas, enquanto vão ligando os pontos do passado ao futuro da São Paulo Companhia de Dança.

### **3.52. VeRo | Companhia de Dança Deborah Colker**

**04/07/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/07/04/vero-companhia-de-danca-deborah-colker/>

2016 é um ano grande para Deborah Colker. O espetáculo que Colker fez para o Cirque du Soleil, Ovo (2009), reestreia no formato de arena, e a coreógrafa é Diretora de Movimento da cerimônia de abertura dos Jogo Olímpicos do Rio. Momento interessante para a estreia de VeRo, obra em que Colker reúne duas obras do início da companhia, Velox de 1995 e Rota, de 1997. Interessante por motivos que vão muito além da publicidade que o reconhecimento do trabalho de Colker recebe, e se ligam ao início da trajetória da companhia carioca.

Algum tempo, e o reconhecimento da imprensa internacional, foram necessários para que ficassem de lado algumas negativas críticas iniciais daqui ao trabalho de Colker, pontuado como ginástico, como esporte, talvez num mal



entendimento da proposta de inspiração esportiva de Velox, talvez numa dificuldade de compreensão da proposta criativa desenvolvida. Agora, em meio a todos os eventos ginásticos e esportivos que cercam seu trabalho, VeRo parece vir como uma forma de resposta, um lembrete de que isso tudo, e com todos os louros, Deborah já fazia nos anos 90, e continua fazendo (muito bem, obrigado).

Velox já fez parte de outra montagem mista, Mix, que a coreógrafa montou para a Bienal de Dança de Lyon de 1996, juntando trechos desse espetáculo a trechos do primeiro da companhia, Vulcão (1994). Aqui, a estratégia repete o uso dos dois atos, o primeiro ocupado com Velox, e o segundo com trechos de Rota. Velox apresenta uma pesquisa de movimento que se inspira em esportes e desenvolve em dança uma referência controversa (a dança e a educação física — o desporto — têm velhas e problemáticas relações), elaborada e desdobrada em múltiplas cenas que ilustram não só o pensamento grandioso, e o inusitado uso do espaço, como também a exploração musical e visual que se tornaram marcas do trabalho da companhia e da criadora.

O que mais seduz em VeRo, vista agora, é a relação que estabelece com as primeiras obras e as mais recentes da companhia. Vindo na sequência de obras como Cruel (2008), Tatyana (2011) e Belle (2014), na superfície encontramos uma quebra — as obras mais recentes carregam o narrativo, o sentimental, o humano; as primeiras obras, reforçam o virtuoso, o físico, o corporal. Mas essa aparente quebra vem de escolhas de temas, das seleções das propostas de cada espetáculo. Uma análise mais a fundo mostra, contrariamente, continuidade: a forma como a Cia faz dança permanece calcada no perfeccionismo da diretora, em sua movimentação informada pelo ballet clássico e transportada para outros estilos, em propostas de criação de cenários e trilhas sonoras grandiosos, que ocupam a platéia e determinam a forma como os bailarinos interagem com o espaço, e que continuam prendendo a atenção e causando surpresa e um intenso reconhecimento. Vemos aqui a assinatura da coreógrafa e dos diversos colaboradores que permanecem junto da companhia.

Através da cenografia de Gringo Cardia, no meio de Velox o palco se verticaliza, em uma parede de escalada de sete metros de altura, onde os bailarinos, se sustentando pelas mãos e pelos pés — e pelos corpos uns dos outros —, formam figuras mais que inesperadas, e que nos forçam a pensar em como aquilo é

possível, enquanto procuramos os fios que os sustentam — e que não existem. É nesse instante que Colker faz a sua magia. É em sua realização que aquilo que poderia ser esporte se faz arte. Os movimentos dos esportes estão presentes, eles servem de um ponto de partida, mas eles são desenvolvidos muito além de suas funções e formas originais. A impressão é a de que a diretora coloca seus bailarinos em contatos com esses novos espaços, essas novas propostas, e inicia um trabalho de exploração incessante, sempre se questionando o que é possível fazer nesse espaço e com esse espaço, e, quando todas as possibilidades forem esgotadas, ela te pergunta de novo: o que mais é possível fazer?

Nesse mais reside o ímpeto artístico. As intervenções cenográficas transformam o espaço, e o desenvolvimento coreográfico transforma o movimento. Não se trata de escalar, se trata de deixar o público num instante de suspensão. No esporte, esperamos o ponto, a nota, o gol, a vitória, a conquista. Na arte, esperamos algo que vai além, que tem um tanto de deslumbre — o que não falta em VeRo — e tem um tanto de inesperado, de surpreendente, que muda o nosso dia-a-dia e nos faz repensar mesmo as coisas mais simples. Repensamos o espaço, mas repensamos também o movimento. Quando a coreógrafa ultrapassa os movimentos dos jogadores, ela invade o movimento dos objetos, e os bailarinos são também a bola. Há algo de profundamente investigativo no pensamento da coreógrafa, algo que se mostra ao longo de sua trajetória e que VeRo mantém de uma forma relevante por apontar tanto o passado quanto a continuidade de seu trabalho.

No segundo ato, trechos de Rota transformam a cena num espaço industrial, dominado por uma roda que força a circularidade dos movimentos, tanto nas relações que se estabelecem com a roda que se coloca em cena, quanto nas relações que se estabelecem no chão, e nas escadas que ladeiam o palco. Para além do circular, uma noção permanente de sentido/ direção: para onde vamos e como vamos, não necessariamente num ponto de vista cosmológico, mas numa dominância mais terrena: como chegamos em algum lugar, como saímos desse lugar, mas também, como nos prendemos em círculos que se repetem, e como rompemos esses padrões.

Aqui, vemos bailarinos sustentados — pela própria força, pela força dos outros e pelas forças que vêm dos movimentos e dos suportes —, numa aula de física intrigante, que nos faz reconsiderar o equilíbrio, o contrapeso, a gravidade.

Entre astronautas e parques de diversão, encontramos um lugar único, ocupado pelos bailarinos da companhia. Treinados e ensaiados com uma precisão invejável, misturam a expressividade com o apuro técnico que só pode ser resultado de um trabalho intenso e contínuo, apontando para o sucesso de mais uma colaboração, com a assistente de direção, de coreografia e ensaiadora Jacqueline Motta.

VeRo termina com um daqueles momentos icônicos, que dura apenas um instante, mas que parece se prolongar indefinidamente em nossas memórias: depois de tantas explorações da roda, subidas e descidas, e incontáveis giros, oito bailarinos se prendem pelas mãos e pelos joelhos na estrutura, que continua girando. O movimento deles acompanha o deslocamento da roda, enquanto eles permanecem encolhidos nessa posição, girando e girando. Uma valsa de Strauss invade a cena e a imagem se completa: uma roda gigante. Novamente, o passo além da pesquisa de Colker se demonstra: quando os bailarinos tiverem feito tudo que podem com a roda, eles se tornam parte da roda, a transformam em outra coisa, um todo que é maior do que a soma de suas partes, e que depõe a inspiração e o desejo criadores.

A inspiração que transpassa nesse trabalho, mesmo quando é explicitamente esportiva, não constrói em nenhum momento a impressão de esporte. Nem mesmo no sentido da problemática e repetida associação que constrói termos — gratuitos e mal cuidados) — como “futebol-arte”. Aqui, o mais perto disso que podemos chegar coloca não uma associação, mas uma inversão: se chamamos de ginástica-artística aquela modalidade que carrega em si alguns princípios de arte, mas é essencialmente ginástica, o que temos em cena com a Deborah Colker é, no máximo, uma forma de Arte ginástica. Arte, o substantivo e em maiúscula, determina o que ela está fazendo, ginástica vem adjetivar, dando uma das características que percebemos naquela forma de arte. Esse adjetivo não é em nenhum sentido denegridor, e aqui descreve apuro e precisão técnicos, e mostra que mesmo que exista uma parcela de ginástica (no sentido da fisicalidade) nesse tipo de trabalho, sua essência, e sua maior constituição, é de espetáculo, é de arte. E da melhor qualidade.

### **3.53. Petrushka Extended | Granhøj Dans**

**13/07/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/07/13/petrushka-extended-granhoj-dans/>

A companhia dinamarquesa Granhøj Dans esteve em curta temporada no teatro do SESC Vila Mariana com o espetáculo *Petrushka Revisited*, que coloca em cena uma situação de uma encenação dentro de outra encenação, na qual presenciamos um processo de montagem de uma versão do *Petrushka*, a partir da trilha sonora original de Stravinsky, e com grande carga de referência à obra que Michel Fokine coreografou para os Ballets Russes de Diaghilev em 1911.

Uma das produções mais populares dos Ballets Russes, o *Petrushka* de Fokine seguia os princípios de arte-total que buscava Diaghilev, unindo criação musical, coreográfica e visual para a composição de um todo que discutisse não só seu tema, mas também as formas de se fazer dança daquele momento. A história original coloca o público dentro de uma feira de rua, um carnaval russo, com suas diversas atrações. Dentre as atrações, se destaca um teatro de marionetes, trazidas à vida por um mágico.

Essas marionetes são *Petrushka*, *A Bailarina* e *O Mouro*, e elas nos são mostradas tanto em seu papel de atrações do carnaval, como dentro do que seria sua vida privada, situação em que podemos descobrir a revolta de *Petrushka* contra o Mágico, e seu amor pela Bailarina, que o rejeita para ficar com o Mouro, que, por sua vez, acaba ferindo mortalmente *Petrushka* em uma batalha. Para acalmar o público do carnaval, desesperado com a morte, O Mágico lembra a todos que *Petrushka* é apenas um fantoche, mas ao cair da noite, o seu fantasma aparece, perseguindo o Mágico, e fazendo o público se questionar acerca do que é real e do que é fantasia nessa história.

O primeiro intérprete de *Petrushka* foi o bailarino Vaslav Nijinsky, e frequentemente associações entre ele e a obra foram estabelecidas, ainda que ela não seja uma criação declaradamente relacionada a Nijinsky — o primeiro projeto da trilha de *Petrushka* foi proposto por Stravinsky como uma obra de concerto, não um ballet, e foi desenvolvido enquanto ele estava trabalhando na que seria sua segunda criação para os Ballets Russes, *A Sagração da Primavera* (1913), na sequência da obra fundadora da companhia, *O Pássaro de Fogo* (1910).

Foi só mais tarde que os sentimentos expressos por *Petrushka* ao ser deixado de lado, a rejeição e o abandono pelo Mágico, em paralelo a seu talento e

expressividade artísticas foram comparados à biografia de Nijinsky e ao que o bailarino relata em seus diários sobre o sentimento de rejeição que sentia da parte de Diaghilev.

Refazer *Petrushka* é uma tarefa complexa. Revisitá-lo, talvez ainda mais. A escolha do coreógrafo Palle Granhøj se concentra não apenas em apresentar uma nova interpretação das propostas originais, mas em montar uma cena que retrata o momento de criação e de desenvolvimento de uma nova proposta artística para *Petrushka*.

Numa cena iluminada por luzes frias, nos vemos em uma sala de ensaio. Esse lugar é construído também verbalmente, por um anúncio que avisa que estamos a pouco tempo da estreia de um novo trabalho, e vendo um diretor que acredita ter o elenco perfeito, enquanto ele trabalha com esses indivíduos. Um alerta especial se dirige às dificuldades comunicativas que vão preencher a cena construída: ainda que haja muita conversa, nós não entenderemos o que é dito; mas tampouco o entendem os bailarinos em cena, posto que cada um fala sua língua nativa — húngaro, grego, polonês, russo...

Fora as luzes, e um piano no canto do palco, a cena é inteira preta. É nesse espaço que entra uma musicista e um bailarino, este, interpretando o papel do coreógrafo. Eles têm uma interação, mas que parece profundamente dependente do texto. Vemos um envolvimento afetivo/ sexual, mas não sabemos ao certo do que se trata. Aos poucos, outros três bailarinos vão se juntar ao grupo, e repetir trechos de ensaios e correções do coreógrafo, enquanto a musicista executa a trilha sonora de Stravinsky com uma certa liberdade de adaptação.

A coreografia é desenvolvida a partir da Técnica da Obstrução de Palle Granhøj, que se propõe a forçar os bailarinos ao desenvolvimento de novas estruturas de movimentação e combinações de movimentos, através da alteração e restrição, por meios físicos, do movimento livre. Desses obstáculos, pouca coisa é levada à cena. Temos o uso de máscaras, mas elas na verdade não limitam nem obstruem o movimento — à exceção de uma delas, que possui faixas elásticas, e cria a possibilidade de controle e manipulação do bailarino que interpreta *Petrushka* pelo bailarino que interpreta o Mouro.

Porém, na movimentação vigorosa do *Petrushka* de Granhøj, é possível vislumbrar um pouco do trabalho com essa técnica, que cria formas de

movimentação repletas de alterações bruscas, e se assemelham a uma mistura de dança e de parkour — técnica esportiva de deslocamento entre obstáculos desenvolvida nos anos 1990 pelo francês David Belle. O resultado remete profundamente a estruturas já propostas por Nijinsky, que até destoavam um pouco do trabalho de Fokine, e que se tornaram sua marca enquanto coreógrafo, posteriormente perpetuadas por sua irmã e partner, a bailarina e coreógrafa Bronislava Nijinska. Aqui, observam-se as rupturas com o movimento do ballet clássico, a construção de repetições sistemáticas, uma preferência pelo peso e pela gravidade, que puxam de volta ao solo mesmo os maiores saltos, e um gosto pela insistência, pela repetição quase exaustiva e pela correção obsessiva — que foram pontuadas como características de Nijinsky e que aqui aparecem distribuídas entre a personagem do Coreógrafo e a figura de Petrushka.

Nesse contexto se reconstroem as relações com o Petrushka de 1911. Como somos roubados do enredo, só podemos associar as personagens a partir de um conhecimento prévio da obra que inspira essa nova versão. Mas, cientes da obra original e, mais que isso, de seus contextos, é impossível não tecer uma grande trama de relações.

Dentre essas relações, a que parece mais significativa é que o diálogo aqui não se estabelece exatamente com a obra de 1911, mas sim com as percepções que ela provocou em seu momento e continua provocando até hoje. Se Petrushka se transformou em um símbolo de Nijinsky, ilustrativo das relações de poder e controle do bailarino com seu coreógrafo e diretor, aqui temos esse mesmo tipo de relação de poder colocada em cena, e acentuada pela transformação do personagem do Mágico em coreógrafo.

No libretto de Stravinsky e Benois, vemos Petrushka boneco ganhando movimento a partir do poder do Mágico. Mais tarde, passamos a nos questionar se não se trata exatamente do contrário: ele seria vivo, e teria seus movimentos retirados pelo mágico, para que só os usasse enquanto atração lucrativa. Essa percepção aqui é recolocada na cena. O Mágico/Coreógrafo está propondo movimentos, formas de executá-los, intenções, e assim por diante. Essas proposições chegam aos bailarinos apenas parcialmente, posto que, conforme fomos avisados pelo anúncio do início, eles não se entendem completamente. Mas

isso não impede as demonstrações e o uso do corpo para a sugestão e a criação de respostas.

A relação entre um coreógrafo e seus bailarinos, tão cara à dança contemporânea, aqui é colocada em jogo. Quem é criador e quem é criatura? E quando do desejo de um coreógrafo se transporta para seus bailarinos? Sobre essa questão, uma cena interessante com as máscaras, coloca o Mágico/ Coreógrafo frente a seus bailarinos mascarados, com suas identidades apagadas. Essas criaturas mascaradas meio que o perseguem, meio que o assombram, meio que o veneram. E ele próprio se vê encantado, enamorado das máscaras que cria para seus intérpretes.

Aqui, a reflexão da obra de 1911 que nos deixa com a dúvida acerca de quem é o responsável pela morte de Petrushka, se seria o Mouro ou o Mágico, é replicada para a figura do coreógrafo, e uma relação que pode ser entendida como o apagamento do intérprete pela máscara. Nesse sentido o título da obra, *Petrushka Extended*, parece especialmente inteligente, por apontar, não para o Revisitado, mas para o Estendido: *Petrushka* arrastado de 1911 até os dias de hoje, e colocado em cena não como obra, mas como processo, para nos revelar, tal qual o *Petrushka* de Fokine mostrava os bastidores do teatro de marionetes, os bastidores da criação de dança contemporânea.

### **3.54. Zorba, o Grego | Ballet de Santiago**

**26/07/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/07/26/zorba-o-grego-ballet-de-santiago/>

O Ballet de Santiago não vinha para o Brasil desde 2005, logo depois que Márcia Haydée, uma das maiores estrelas internacionais de origem brasileira, voltou à direção da companhia chilena. Formada pela Royal Academy de Londres, e tendo dançado com a Companhia do Marquês de Cuevas, Haydée foi reconhecidamente a musa de John Cranko, para quem dançou por muito tempo no Stuttgart Ballet, companhia que também dirigiu, por 20 anos. Foi durante esse período que o novaiorquino Lorca Massine, filho de Leonid Massine, criou para a Arena di Verona a obra *Zorba, O Grego*, com um trilha sonora criada a partir da trilha do filme de 1964, este,

já uma adaptação do romance também homônimo publicado por Nikos Kazantzakis pela primeira vez em 1946.

Foi há três anos que Haydée convidou Massine para remontar Zorba para o Ballet de Santiago, acumulando ainda mais tempo na conta do todo dessa transferência livro- cinema- trilha sonora- palco. Só a primeira versão do ballet já é mencionada como tendo levado oito anos e dez rascunhos para ficar pronta para o palco.

Uma grande espera, e longos períodos de trabalhos, que se juntam a uma grande companhia estável, liderada por uma brasileira, e que estiveram na Temporada de Dança 2016 do Teatro Alfa, antes de seguirem turnê por mais quatro capitais brasileiras. Fácil de indicar que as expectativas construídas para essa recepção eram grandes. O retorno, não tanto.

De uma obra esticada por tanto tempo, espera-se um apuro técnico e um encanto que deixaram a desejar, em múltiplos sentidos. Comparando com outras das obras também trazidas para cá pela Dell'Arte, por exemplo, encontramos um resultado confuso e enfraquecido, mesmo que seja chamativo. A iluminação astuta contrasta com um cenário triste: se o seu trabalho seria o de valorizar aquilo que mostra, ficamos nos questionando quanto valor é possível agregar ao que está no palco. Se a música se desenvolve interessantemente, mesmo remetendo diversas vezes a outras peças clássicas reconhecidas, a operação do som carregava um amadorismo que não condiz com a companhia, tampouco com o local de apresentação, e com aquilo que ali costumamos ver.

A interpretação dos bailarinos é mediana. Há bons solistas no elenco, mas um grupo que parecia estranhamente fraco e pouco preparado dentro da coreografia. A coreografia, em si, tem algo que permanece relevante. Um tom de novidade na mistura dos movimentos clássicos a formas e estruturas advindas de outras técnicas que, se não representam exatamente a Grécia, representam algo estrangeiro o suficiente para ser encontrado com olhos curiosos.

Permanecem na memória, junto de certas passagens bastante pegajosas da música já célebre do filme, movimentos que exploram a dualidade do alto e baixo, do estendido e do contido: Zorba, com as pernas permanentemente flexionadas, desenvolvendo repetidos giros pequenos e próximos ao próprio corpo, e usando os braços em poses estáticas, se contrapõe a John, o turista americano da história, que



trabalha em saltos e giros expansivos, de braços soltos e pernas esticadas em movimento contínuo.

Curiosa essa movimentação contida do personagem que dá título à obra, retratado no libreto como um espírito livre, um herói dionisíaco ancestral, de quem não parece estranho esperar algo mais grandioso do que aquilo que encontramos. Porém, mais estranho ainda, é que o coreógrafo apresente sua obra como uma versão moderna da história. Zorba é antigo e beira o antiquado, mas por questões que vêm do enredo e do libreto.

Possivelmente um problema de adaptação, talvez uma característica do romance original, quem sabe uma dificuldade na transposição da história desprovida de palavras. Mas aquilo que nos é sugerido como um retorno ao rito, uma insistência da necessidade de superação, e um uso da dança para a catarse da sociedade, chega hoje aos palcos como uma malfadada história, povoada de personagens rasas ao limite, que não combinam nem com o tom, nem com a técnica dos solistas do BDS.

Se Marina, a jovem grega por quem John se apaixona, explode no palco, em arroubos de movimento que colocam na história um todo dramático, os demais elementos narrativos parecem lidar não catarticamente, mas de maneira leve e descuidada, com demais elementos. John e Marina são perseguidos pela comunidade. A solução: dançar. John sofre uma tentativa de assassinato. A solução: dançar. Madame Hortense — frívolo e pouco desenvolvido interesse amoroso de Zorba, morre. O que fazer?: dançar. Marina é morta por uma multidão. O que fazer?: dançar com toda a multidão num gran finale que desconsidera a existência e a humanidade da personagem, e soa sinceramente desrespeitoso.

Os processos encenados não são catárticos, são de escapismo consciente. Retratam uma decisão tola, e especialmente perigosa nos tempos em que vivemos, de não se olhar a realidade, de não dar atenção ao valor das coisas. Tudo pode ser substituído pela festa, pela dança, pela música e pelo aplauso, que é cobrado da platéia em repetições em estilo de fanfarra que não foram sinceramente pedidas pelo público, e sim apresentadas como parte constituinte e previsível da obra.

A dificuldade com Zorba é esse lugar mal resolvido entre um cômico simplório e um trágico. Não tem a leveza de um, tampouco tem a seriedade do

outro. Desencaixe: é essa a impressão geral da montagem. Uma obra que pode ter tido o seu momento, e ainda pode ser contagiante por meio de diversos efeitos chamativos — como a música que prende e certos elementos da coreografia — mas que, hoje, parece profundamente descabida, e, apresentada aqui, agora, parece nos sugerir, um tanto levemente, que o importante é fechar os olhos à realidade e dançar, vertiginosamente.

### **3.55. Play | Katakò Athletic Dance Theatre**

**31/07/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/07/31/play-kataklo-athletic-dance-theatre/>

De volta ao Brasil, a Katakò Athletic Dance Theatre, companhia italiana liderada pela premiada ginasta Giulia Staccioli, traz ao Teatro Sérgio Cardoso Play, espetáculo de 2008 que representou a Itália nas Olimpíadas Culturais de Pequim. A obra foca em trabalhos a partir de modalidades esportivas e outros eventos ligados ao desporto, colocando em cena intérpretes-atletas que desenvolvem o que a diretora denomina como uma forma de Teatro Físico.

Aqui, nos distanciamos um pouco de outras propostas reconhecidas dentro do Teatro Físico, como os trabalhos de Lloyd Newson da DV8, de Dimitris Papaianou, e de Jacques Lecoq. O foco é menos na construção de cena, do drama e da ação, e mais na demonstração, na virtuosidade, e na ginástica, que, colocadas no palco, assumem um tom circense, mas cujo espetáculo não compete de fato com as formas do Cirque Nouveau.

É assim que Play se perde num meio de caminho: entre a dança, as artes cênicas, o atlético, o ginástico, o circense, o demonstrativo, o esportivo, e tantas outras possíveis categorias. O que junta essas múltiplas abordagens que formam o trabalho parece vir do momento que passamos, com a realização dos jogos olímpicos no Rio de Janeiro. Um pano de fundo denso, e que ajuda a amarrar todas as partes, mas sustentando-as como proposta, e não tanto como realização.

Dividido em dois tempos, como se chamam cada um dos atos de Play, temos uma sequência de intervenções cênicas curtas que se baseiam, em sua maioria, em esportes, como o Tênis, a Natação e o Vôlei. Fora os esportes, algumas cenas no início e no final de Play aumentam o tom da referência olímpica, ampliada

para além da performance esportiva em si, e tratando das torcidas, do momento do pódio, e do ideal do espírito olímpico.

Curiosamente, nessas cenas, quase deslocadas do que parece ser o ponto principal da obra, temos elementos mais interessantes, e que por alguns instantes fazem compreender a associação proposta pela companhia de seu trabalho a formas de Teatro Físico. De resto, ainda que não haja dúvida da fisicalidade, e da potência técnica/ ginástica dos performers, são poucos os casos em que o que vemos se completa enquanto proposta artística, e não apenas demonstração/ exibição.

Aquilo que é exibido é bonito, é bem feito, é provocativo, mas parece pedir mais uma avaliação , uma nota (e que, de fato, seria uma nota alta) do que os aplausos ao fim da apresentação. Isso não se repete para o todo das cenas, pois dentre elas, algumas apresentam um desenvolvimento que vai além do demonstrativo, se desenrolando em abordagens que não só prendem o olhar, mas também despertam o intelecto.

Não é difícil pontuar as cenas de cada um dos tempos de Play. O problema é que esse tipo de comentário parece desinteressante frente àquilo que é apresentado. Ainda que durante a sessão várias vezes o interesse por esses segmentos seja grande, depois que a cortina se fecha, parece que o que assistimos vai se encaminhando para aquele lugar de uma partida acompanhada de algum esporte: no momento em que ela se dá, reagimos intensamente, mas, uma vez terminada, é algo que habitualmente não traz interesse ou inovação suficientes para ser visto novamente, para ser guardado na memória como algo além de “uma boa partida”.

O que parece problemática é essa forma de criação episódica, fácil de ser transportada, fácil de se transformar em vinhetas chamativas, mas difícil de se compreender enquanto um conjunto. Aqui, o todo da obra é a referência às olimpíadas, e não necessariamente o tratamento que a artista desenvolve para o seu tema, que aparece, insistente e claramente, mas apenas em poucos momentos vai além de um fazer ginástica dentro de settings (bem elaborados, e bem ilustrativos, mas que são apenas cenários, figurinos e props), e dificilmente chega a uma reflexão cênica mais elaborada acerca do tema.

Por outro lado, a simplicidade de Play pode ser apontada como uma das chaves para seu sucesso e seu funcionamento. Não há a necessidade de esforço da parte do público, de familiaridade com a companhia ou com o tema, com os artistas ou com a proposta. A obra, graças a sua simplicidade leve se torna palatável, digerível e apreciável sem dificuldade. A simplicidade é algo a se elogiar na arte contemporânea, desde as vanguardas modernistas carregada de complexidades e de relações para além daquilo que é apresentado. Nesse sentido, Play cumpre o que promete, e ocupa seu público com facilidade, ainda que não necessariamente despretensiosamente.

É impossível não pensar em outros trabalhos que apostam na fisicalidade do desporto. Sobretudo por estarmos ainda tão próximos da turnê de VeRo da Deborah Colker. Mas aqui, jocosamente emprestando um outro aspecto desse tema olímpico/ esportivo, a companhia Brasileira sai na frente e se posiciona bem melhor na prova em que participa, com uma exploração contundente e em dança a partir do material que lhe serve como inspiração e que, em Play, parece mais transportado para o palco do que investigado.

Finalmente, talvez seja necessário pensar em outros aspectos desse tema olímpico: na importância da participação, do prestígio, da interação, da cooperação internacional, que se dá em prol não das melhores colocações apenas, mas da construção de uma comunidade, no nosso caso, artística, um pouco mais integrada. Nesse intercâmbio, podemos receber e entender a leveza e o apuro de Play não só como uma hábil demonstração virtuosa, mas como um ponto de reflexão para as formas que estão atualmente em nossos palcos, e os circuitos que as validam.

### **3.56. Dança Sinfônica | Grupo Corpo**

**15/08/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/08/15/danca-sinfonica-grupo-corpo/>

Criada para a comemoração dos 40 anos do Grupo Corpo, Dança Sinfônica volta a São Paulo para uma temporada, dessa vez acompanhada de Lecuona, obra de 2004 e uma das reconhecidas favoritas do público, já fiel, da companhia mineira. O caráter celebrativo perpassa pela obra em seus diversos

níveis, desde a ocupação cenográfica do espaço, passando sobretudo pela música que Marco Antônio Guimarães compôs para a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, e desaguando nos movimentos da dança, que retratam o estilo do coreógrafo, tons específicos de diversas obras da história da companhia, e nos colocam em contato com esse projeto de longa duração que é a estética do Grupo Corpo.

Em veludo vermelho, as pernas do palco emolduram a cena, e atingem em cheio no torso das bailarinas, espalhando o emotivo tom de solenidade de Dança Sinfônica. Trata-se de um momento sério, entremeado pela alegria e pela leveza que também se fixaram como marcas da companhia mineira. A música retrata esse aspecto, intercalando às composições originais e evocativas executadas pelos 90 integrantes da Filarmônica, intervenções de integrantes do Uakti, que também nos mostram a cara — e o som — desse compositor já parceiro do Corpo.

Uma preferência pelo ríspido, pelo movimento contínuo, por duos e trios cujas formações são frequentemente inconstantes — se alternando na frente de nossos olhos —, e que mostram a aplicação de uma técnica de variação dentro do grupo: sistema reconhecível em diversas das coreografias de Pederneiras, que ocupa o olhar em múltiplas direções, e aposta frequentemente numa cena preenchida de elementos em diálogo ou oposição. Os bailarinos atravessam a cena em linhas que se desdobram, se transformam em outras linhas, apontando para outras direções. A unidade do conjunto é, há muito, um dos pontos fortes dos trabalhos que apresentam, carregando, como poucas outras companhias, uma perceptível qualidade de ensaio e de acabamento das obras — que são poucas, frente a certos esquemas atuais de produção em dança, sobretudo em companhias de repertório, mas que aqui remetem ao apreço pela precisão, pela qualidade artística, e pelo primor. Todos esses, marcas do Corpo.

Outras formas de marcas do Corpo são visíveis em Dança Sinfônica. Ainda que qualquer pessoa possa apreciar a qualidade do trabalho, sem nunca antes ter visto outra obra do grupo, aqueles que tiveram o prazer de acompanhar mais etapas dessa trajetória podem ligar os pontos das homenagens que se prestam sobre o palco. E nem se trata tanto da imagética do painel de fundo, ocupado por centenas de fotografias dos diversos elencos, obras, e artistas que se envolveram com esse grande e extenso projeto que é o Corpo: esse painel, disfarçado na

penumbra durante a maior parte da obra, só é realmente apreciável, ainda que de longe, quando o espetáculo se encerra e vêm os agradecimentos (que são tanto dos bailarinos quanto do público).

Em um outro ponto de convergência, e com muito mais interesse, acompanhamos nas diversas danças que são colocadas em cena, referências a outras obras da companhia. Impossível não se contagiar com os braços e pernas que se lançam e parecem buscar e trazer de volta coreografias como Bach, 21, Parabelo e Triz. O espaço se risca e se preenche dessas referências diversas e múltiplas dos trabalhos da companhia. Apontam, mais que isso, para uma característica comum, um estilo coreográfico, um aspecto estético que percorre a obra de Pederneiras e que aqui mistura as menções pontuais às características contínuas, que delineiam aquilo que reconhecemos na história do Corpo e que se faz e se refaz nos trabalhos da companhia.

Essas muitas referências vêm ao palco como diversas vozes, como os diversos instrumentos da orquestra, que competem e se harmonizam em cena. Assim como o trabalho do maestro, o trabalho do coreógrafo de Dança Sinfônica é o de coordenar essas múltiplas possibilidades. Tal qual as mãos de um maestro, estabelecendo um pulso norteador, vemos no palco uma cena que se repete algumas vezes, pautando o todo da coreografia. Em sua leveza e lirismo, ela parece acalmar as diversas vozes que falam, e bem alto, durante as muitas danças. Trata-se de um duo, com a bailarina vestida diferente daquelas dos conjuntos, sem o veludo vermelho solene, e que flutua pelo palco, às vezes carregada, às vezes deslizando. Recolhida nos braços de seu parceiro, ela mostra o quando de sua força e grandeza é preciso para demonstrar essa fragilidade, essa delicadeza quase aquática que nos transporta ao mesmo tempo para outros duos de Pederneiras, mestre do lirismo a dois, sobretudo o duo principal de Sem Mim, mas que ao mesmo tempo carrega algo de continuidade, as linhas retas e quase severas da obra anterior do grupo, Triz, e nos seduz apontando por aquilo que ainda está por vir.

Nesse sentido também se colocam as corridas dos bailarinos pela cena: nesse lugar de olhar pra trás e admirar tudo aquilo que já fizeram, eles parecem encontrar a força propulsora para seguir em frente, para o que quer que venha em 2017, ano em que esperamos nova estréia do corpo (que, de costume, faz novas criações em anos ímpares). Em questões de espera, nos acostumamos a esperar

grandes coisas do coreógrafo: composições detalhadas e detalhistas, físicas e musicais, que mostram diferentes caras do Brasil em associações de bailarinos, cenógrafos, músicos, figurinistas, iluminadores, e tantos técnicos e artistas envolvidos na criação dessas sinfonias dançadas que se tornaram marca do Grupo Corpo.

Dança Sinfônica é um título verdadeiro, ainda que pouco potente. Na sinfonia do Corpo, os instrumentos são os corpos dos muitos artistas que se envolvem na produção; e a partitura dessa melodia, regida pelas mãos dos Pederneiras e por tantas outras que a eles se associam, é carregada de toda uma história de escritas coreográficas, compiladas, remodeladas, e recolocadas em cena, numa obra que olha pra trás, sem ser passadista; que aponta esses 40 anos pra falar sobre tudo aquilo que já se fez, sugerindo tudo aquilo que ainda virá.

### **3.57. Lecuona | Grupo Corpo**

**21/08/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/08/21/lecuona-grupo-corpo/>

Lecuona é uma obra estranha para o Grupo Corpo. Primeiramente porque ela rompe com a tradição do Corpo de criar obras a partir de trilhas sonoras originais, e assinadas por compositores brasileiros, colocando em cena doze músicas do cubano Ernesto Lecuona, que empresta o nome à coreografia. Em segundo lugar, porque a obra se apoia na construção de duos e, mais que isso, duos que remetem à dança de salão, com toda a influência melódica da obra do compositor, possuindo apenas uma formação de grupo ao longo de toda a coreografia — uma valsa final, com os bailarinos de branco, e o fundo do palco, antes inteiramente preto, tomado por espelhos.

Esse tom kitsch se apresenta como uma imagem do passado, impressão aumentada pela estrutura da cena, que coloca os bailarinos no palco por detrás de uma tela, deixando-os com a impressão de serem projeções, fotografias, cuja progressão acompanhamos como se numa tarde vendo slides fotográficos e antigos álbuns de família. As histórias contadas, são, de certa forma, banais. Romances sem profundidade, apoiados pelas letras melosas, dolorosas e dramáticas das músicas da primeira metade do século XX.

O que há de interessante na obra é a chance de variabilidade para os intérpretes. Cada um dos duos, associado a uma música específica e a uma cor, apresentada pelos figurinos, oferece uma diferente possibilidade de interpretação. Mas essas figuras em cena, nos breves momentos que têm para se realizar, não conseguem se desenvolver muito a partir apenas da movimentação, dependendo intensamente das letras de música para a construção de entendimentos. Essa estrutura em si também é bastante incomum para o Corpo, que costuma nos apresentar obras que têm um tema fortemente desenvolvido e trabalhado em cena — e mesmo quando contam com as músicas para sua realização plena, parecem ser suportados, nos casos de maior sucesso da companhia, pelo movimento específico de Pederneiras em sua infusão com o assunto específico de cada obra.

Aqui, o que há de bastante específico são as possibilidades de técnicas de partnering, os carregamentos, levantamentos, sustentações, que se constroem em referência, tanto ao trabalho especificamente reconhecível do Corpo, como às diversas estruturas de danças de salão. Uma investigação que é interessante e que tem um efeito positivamente percebido, mas que, no formato dado, é bem mais rasa do que costumamos perceber nos trabalhos da companhia mineira.

A recepção de Lecuona é um fator interessante para se levar em conta. Nos 12 anos desde sua estréia, a coreografia já esteve presente em múltiplas temporadas. Em São Paulo, a mais recente antes da atual de 2016 foi a de 35 anos da companhia, em que o Grupo Corpo abriu uma votação para que o público escolhesse uma obra para rodar o país. Ou seja, há apenas 6 anos Lecuona estava por aqui e não pela primeira vez. Em si, essa rapidez de reciclagem e recuperação é também um choque. A partir do anúncio da Temporada de Dança 2016 do teatro Alfa, no começo do ano, esperávamos assistir à parceria de 21 (obra de 1992) com a última estreia da companhia, Dança Sinfônica (2015), ambas com música de Marco Antonio Guimarães. Ou, talvez, uma outra obra do repertório com mais relação corporal com Dança Sinfônica e o trabalho do Corpo como um todo.

Poderia se dizer que essa mistura funciona justamente pela diferenciação entre as obras, mas não é o caso, porque o programa não nos mostra dois lados do trabalho do Corpo. Ele mostra o trabalho do Corpo na obra mais recente — que reflete todo um histórico e uma tendência estilística —, e esse exemplo extra, inesperado, de Lecuona. E, ainda sim, a recepção do público para a apenas



razoável Lecuona — que não está em nenhum patamar de grandeza do histórico da companhia — é surpreendente. Talvez mesmo até mais positiva do que a recepção de Dança Sinfônica. Mas pela razão pontual de que Lecuona, em um outro aspecto que foge dos padrões que nos acostumamos a encontrar no Corpo, é uma obra simplista.

Agrada porque é palatável, facilmente digerível. Tem a resposta imediata do melodrama das músicas, das roupas compreensíveis, da estrutura do duo, do apelo visual da valsa final. Em última instância, consegue dialogar sem nenhum problema com uma sociedade habituada à dança em estilo “dança dos famosos”. Seguir pelo mínimo denominador comum parece um pouco decepcionante, sobretudo quando nesse pareamento com a obra feita para celebrar os 40 anos da companhia, que carrega tanto de história, de trabalho e de dedicação.

Talvez seja esse o maior problema com Lecuona, de uma perspectiva analítica. Não se trata de uma obra ruim. Não se trata, em nenhuma instância, de uma obra mal executada. O nível do trabalho do coreógrafo, dos bailarinos, e de toda a equipe, continua demonstrando a exuberância e excelência de sempre. Honestamente, é preciso mesmo observar que há dois ou três entre os duos que são brilhantes, além de brilhantemente executados. Mas há algo que falta nessa obra. Uma espinha, uma coluna. Uma sustentação que aponte para toda a profundidade e o cuidado que são empregados nas longas construções das obras do Corpo, e que, nesse caso, não são tão perceptíveis.

Lecuona é uma obra estranha para o Grupo Corpo. Não porque seja uma obra simples. A simplicidade é algo extremamente trabalhoso. Outras propostas da companhia, como, por exemplo, *Sem Mim* (2011), também não são de uma complexidade assombrosa. Mas, ao mesmo tempo, são de simplicidades que se articulam com uma profundidade de temas e de trabalho que mostram o seu esforço, a sua construção, e valorizam os seus resultados. E que, em Lecuona, ainda que mantenham o espetáculo, parecem mais rasas — jogo de espelhos e de luzes, que fascina a vista, mas não muito mais que isso.

### **3.58. Fluxo Invisível | Núcleo OMSTRAB**

**16/09/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/09/16/fluxo-invisivel-nucleo-omstrab/>

Quando fala do trabalho do Núcleo OMSTRAB, seu criador Fernando Lee destaca a importância da pesquisa de festejos populares e da relação do espaço urbano e suas questões atuais. É dentro desse segundo grupo de conteúdos que vem Fluxo Invisível, criação que marca os 20 anos de atividade da companhia. A obra apresenta diversos fluxos sonoros, orientando a organização das cenas, que se articulam quase que didaticamente a partir de reflexões pontuais sobre a água.

Visivelmente, há pouco de líquido em cena. Pelo contrário, parecemos colocados em um espaço especialmente ressecado, no qual os bailarinos se debatem, tentando navegar em meio à dificuldade imposta sobretudo pelas muitas garrafas plásticas que caem sobre o palco no início do espetáculo. Aqui, o fluxo é bem visível, ainda que apoiado na transparência do plástico, e bastante perceptível, porque a movimentação dos bailarinos não apenas altera o espaço, mas cria intensas sonoridades percussionadas pelos corpos em contato com as garrafas.

O tanto de pesquisa sonora que costuma acompanhar o trabalho da companhia também se dirige a essas estruturas, e galões são usados como instrumento, além de canudos, canos, e mangueiras de onde também é possível tirar sons para integrarem os instrumentos tocados ao vivo. Em cena, uma intensa metonímia: no início do espetáculo percebemos a água pelos espaços onde ela poderia ser encontrada, e de onde ela parece mais ausente do que presente. Esse é o limite da percepção da discussão de uma crise hídrica, que tem seu maior ponto de interesse em uma passagem com os bailarinos em círculo, se afastando e se aproximando e trocando uma única garrafa de água da qual bebem compartilhadamente.

A sede aparece como tópico de destaque em Fluxo Invisível, colocando ênfase na nossa dependência primária e primitiva da água. Esse caráter de primitivismo, do homem-bicho ou bicho-homem, também é perceptível em diversas das estruturas de movimentação, que colocam os bailarinos num espaço comunal de comunicação pelos corpos e pelo contato entre os corpos. Assim, um novo fluxo é percebido em cena: o fluxo dos corpos que dançam. A entrada do público na sala já é marcada pelos bailarinos que se movem como se estivessem escorrendo pelas paredes de vidro da Sala Adoniran Barbosa. do Centro Cultural São Paulo, onde a

obra estreiou. É essa fluidez que é interrompida pela chuva de garrafas que marca a primeira cena no palco.

Assim, o Núcleo OMSTRAB discute não só questões de fluxo e de sua continuidade, mas também os seus entraves, os seus engarrafamentos, e são os corpos que se sobressaem como agentes de superação dessas barreiras: continuando, passando por cima de garrafas, continuando, esbarrando em outros corpos, continuando, como a água, que parece ter uma tendência a fluir, a não permanecer estanque.

A importância dos corpos é discutida em outras passagens de Fluxo Invisível, como em duas interessantes cenas em que os bailarinos vão se livrando dos figurinos, e tentam buscar a água que se esconde no suor de suas vestes. Os corpos voltam como elemento central da discussão do OMSTRAB ao final do espetáculo, quando vemos linhas sendo traçadas na pele dos bailarinos. Essas linhas, que se encaminham para todas as extremidades dos corpos, sugerem veias, e o fluxo — esse sim, a maior parte do tempo invisível — do sangue. Elas alimentam os bailarinos, que as procuram e auxiliam a continuidade de seu traçado por todo o seu corpo, numa demonstração desse desejo não especificamente pela água, mas por outro líquido vital.

Nessa celebração de seus 20 anos, que também inclui lançamento de CD, de um documentário, e de um livro-catálogo de suas obras, nessa nova criação o Núcleo OMSTRAB não se volta pontualmente ao passado, mas foca na continuidade de suas pesquisas, seus temas, e seus meios de realização de integrações cênicas entre diversas formas de arte. Essa continuidade, suas dificuldades e suas superações colocam à vista esse fluxo, que, mais do que apresentar a problemática contemporânea da água, discute questões pessoais e sociais, que parecem constantemente fluir pelas reflexões da companhia.

### **3.59. Brasília Extemporâneo | Cia. Brasília**

**16/09/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/09/16/brasilica-extemporaneo-cia-brasilica/>

Dando continuidade a 10 anos de trabalho dedicados à investigação das manifestações populares brasileiras e de sua transformação em trabalhos cênicos, a

Cia Brasília estreia Brasília Extemporâneo, obra que coloca em jogo e em cena as relações das vivências distintas que formam o elenco do grupo, numa apresentação que tem como fio condutor a característica incontrolável da vida, que vai ao palco através de procedimentos de aleatoriedade na organização das diversas cenas da obra.

Somos recebidos por uma certa forma de leitura de tarô: no palco, estão dispostas nove cartas criadas pela companhia, a partir de propostas e reflexões individuais dos bailarinos. Três dessas cartas são apresentadas como fixas, representando o início, o meio, e o fim — tanto do espetáculo quanto de um ciclo na vida. As demais seis cartas, cada uma diretamente associada a um dos bailarinos da companhia, estão dispostas viradas para baixo, e a Cia pede a membros da plateia que venham escolhê-las ao acaso, assim determinando a ordem dos eventos a que assistiremos: três entre o início e o meio, e três entre o meio e o fim.

Se a matemática não me falha, o resultado disso são 720 possibilidades distintas de arranjo para assistirmos em Brasília Extemporâneo. Uma proposta de dramaturgia que é construída em tempo real, na frente do público, sem controle da direção da obra quanto a seu encadeamento, e que determina diversos aspectos da nossa recepção e entendimento do espetáculo.

Os temas de cada uma das cartas, e portanto de cada uma das cenas, são relacionáveis: é discutida a Criança, a Mãe Terra, o Mestre, a Loucura, o Caranguejo, e a Morte. No início do espetáculo, somos apresentados não só à proposta, mas também aos significados de cada carta, que, depois de selecionadas e ordenadas segundo a escolha do público, permanecem viradas para cima na beirada do palco, de maneira a podermos acompanhar a progressão da obra dentro de sua estrutura.

São diversos os elementos que despertam a curiosidade e o interesse, não só pela contagiante trilha sonora, e pela movimentação que nos remete diretamente a manifestações populares, mas também pela constante reflexão que nos prende à obra: como ela seria, se a escolha das cartas fosse outra?

Nesse aspecto, a companhia chama a atenção para o projeto desse espetáculo, de discutir o quando de comum existe na experiência individual. Sabemos que cada movimento vem de uma reflexão pessoal dos bailarinos, mas nos identificamos constantemente com as referências que são construídas. A

Criança traz uma movimentação leve e despreocupada, que se contrasta, por exemplo, com o tema da mudança brusca do Caranguejo, com a discussão das escolhas pessoais da Morte, com o aprendizado e a inspiração que vem com o Mestre, e assim por diante.

Eliminar o estabelecimento de uma linearidade lógica dos eventos é uma forma da Brasília ressaltar o quanto de descontrole está presente em nossas vidas, e quanto elementos existem sobre os quais não temos poder. E o resultado cênico múltiplo valoriza a característica da impermanência das artes vivas. O uso de elementos de acaso faz parte da história contemporânea da dança, e se identifica em diversas propostas em que criadores tentaram diminuir o controle que tinham sobre as obras. Aqui, nos aprofundamos nessa proposta, porque o controle do espetáculo pelo público chama a atenção para a importância do fenômeno da apresentação para a arte da dança.

Há dois sentidos possíveis para o conceito de “extemporâneo”. Em um dos sentidos, “extemporâneo” é aquilo que pertence a um outro tempo, não ao agora. É uma forma de oposição a “contemporâneo” — palavra que predomina na dança e em suas discussões. No outro sentido, “extemporâneo” é aquilo que se manifesta fora do tempo apropriado ou desejável. Nessa segunda acepção, vemos uma ligação direta com o trabalho da Cia e do Método Brasília, criado por André Madureira, o fundador do Balé Popular do Recife, e que continua sendo desenvolvido por seu filho, Deca Madureira, diretor da Cia Brasília. Esse trabalho parte de uma extemporaneidade, na tentativa de levar para os palcos a arte popular, assim criando algo de novo, que não é nem exatamente a dança acadêmica, nem exatamente a dança das manifestações e das festas, mas, ao mesmo tempo, é um pouco dos dois.

Extemporaneamente, sobem ao palco elementos da nossa cultura brasileira que vemos, que percebemos, e que sentimos. E, em Brasília Extemporâneo esses elementos são valorizados pelo formato de composição das cenas, com as cartas como propostas a serem sorteadas ao acaso, e pelo público. A obra, assim como a vida, se mostra como uma experiência única, intensamente variada de um indivíduo ao próximo, e, ao mesmo tempo, extremamente partilhável e partilhada, transpassando o nível do pessoal e alcançando o místico, retratado no caráter ritualístico e cerimonial colocado em cena. O rito, que no espetáculo até se

inicia com uma oração, nos transporta para além do aqui-e-agora do teatro, e nos leva para um outro espaço, um outro tempo, extemporâneo, onde podemos refletir, através da arte, acerca da vida.

### **3.60. Procedimento 2 Para Lugar Nenhum | Vera Sala**

**17/09/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/09/17/procedimento-2-para-lugar-nenhum-vera-sala/>

No Anexo da Sala Adoniran Barbosa do Centro Cultural São Paulo, Vera Sala coloca em cena o seu Procedimento 2 Para Lugar Nenhum. Num espaço percebido como algo entre um porão e uma oficina — lugar de construção ou de abandono? — uma lâmpada no chão, piscando, mostrando que ainda tem em si alguma vida, mas quase queimando; do outro lado da sala, uma placa de vidro resiste ereta — seria parte de um novo projeto, ou teria sido esquecida nesse lugar? —, atrás dela, cacos de vidro espalhados pelo chão, e próximas à platéia, diversas poças de água refletindo a penumbra. No centro desse espaço que parece retratar memória, que não é exatamente habitado, mas onde correm resíduos de intensas presenças, Vera Sala nos mostra um corpo em um estado alterado de percepção, algo entre estar colapsando e resistindo ao colapso.

Oposta à força de resistência, temos a fragilidade do corpo da intérprete, que em posturas tortuosas, com os pés virados pra dentro, os joelhos se dobrando e se batendo, estende as mãos tentando agarrar algo intangível, num fluxo respiratório espasmódico, cuja presença é delineada por sua própria escassez. Trata-se de um outro estado de atenção, voltado para um outro tempo, que se encontra no lado de dentro desse corpo resistente e treinado, mas que vai se tornando escombros em nossa frente.

Finalmente, o corpo se curva para o chão, em posições e torções ainda mais grotescas, a cabeça se mexe, se olhando, quase como numa conversa — consigo mesma ou com algo que não está mais lá? O tempo perde o seu sentido linear, se dissolvendo nos músculos do corpo à nossa frente. Ela se lança para trás, achamos que está fraquejando, mas não, continua resistindo como sempre. Num espasmo de força, se endireita em pé, e se percebe ereta só para recomeçar a fraquejar e fracassar sobre si mesma.

Assim como esse corpo, a iluminação tem espasmos, pisca, cai em resistência, o tempo todo esperamos que se apague, e ela também resiste. A sonoridade se mantém estável, quase inabalável. É uma aura estática, ode ao resíduo, ao ruído do que talvez não se devesse mais se fazer presente, mas que ainda está lá. Estamos no subsolo, e sobre nossas cabeças, no outro piso, os espaços sociais do CCSP transbordam uma vitalidade distante, aumentam o sentimento de isolamento e de insignificância pessoal: há um corpo ruindo e ninguém se importa, nada para, a vida não se abala.

A luz vai se intensificando, nos sentimos próximos de um final, concentrados depois desse longo período de observação em um tempo e espaço que se constróem além do habitual da vida, esperando para saber o que acontece com esse corpo, como ele termina, se ele tomba ou se resiste. Nossa atenção é violentamente cortada. Um martelo estoura a placa de vidro, que se estilhaça em pedaços por todo o chão, chegando aos nossos pés. O público se assusta, a bailarina não se abala. Seu estado de atenção parece ser outro. Acorrem a esse espaço inusitado de apresentação pessoas que não sabiam o que se passava. Ao fundo, algum desavisado pergunta “Aconteceu alguma coisa aí?” — e não sabemos se a resposta seria sobre o vidro ou sobre o corpo em cena.

O resto do mundo parece mais silencioso, ou talvez fosse o efeito do estouro do vidro em nossos ouvidos. Lentamente a luz da plateia se acende. O procedimento está “terminado”, porque é a nossa hora de sair dele. Mas ele não está concluído. De fato, ele não chega a lugar nenhum. E a bailarina continua ali. Continuará até todos sairmos e a perdermos de vista. E se voltarmos no dia seguinte, teremos a impressão de que ela não saiu do seu lugar, e que só a placa de vidro foi trocada. Nessa oficina do corpo, o corpo continua — provisório, impermanente, “testemunha de desaparecimentos”.

### **3.61. Titã | Balé da Cidade de São Paulo**

**28/09/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/09/28/tita-bale-da-cidade-de-sao-paulo/>

A 1ª Sinfonia de Mahler é o ponto de partida para a criação de Titã de Stefano Poda para o Balé da Cidade de São Paulo. Renomado diretor de ópera,

Poda conheceu o BCSP quando esteve no Brasil para a montagem de *Thaïs*, ocasião em que também colaborou com Eduardo Strausser, regente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, que acompanha a temporada de apresentações de *Titã* no Theatro Municipal.

Quando discute seu processo de trabalho, Poda enfatiza uma característica engessada das atuais estruturas de produção lírica, e, junto de Strausser, pontua o trabalho em dança como uma possibilidade de liberdade, sobretudo com a independência do aspecto narrativo e verbal do libreto das óperas. A criação de *Titã*, então, defende esse mundo de possibilidade, de liberdade, de expressividade pessoal, que, paradoxalmente, são trazidas à cena em estruturas rígidas e rigorosas, e que, apesar de não desenvolverem enredo, desenvolvem temas profundos, como a situação do indivíduo frente à sociedade e anseios contemporâneos.

Mahler foi bastante incompreendido em seu tempo. O reconhecimento de sua obra vem, sobretudo, a partir dos anos 1960, mais de um século depois da criação dessa primeira sinfonia, e se encaixa numa investigação teórica e estética dentro do campo da pós-modernidade, da predileção por elementos contrastantes e conflitantes na composição musical e da cena, e das poéticas de acúmulo. *Titã* foi originalmente o título da Sinfonia, criada a partir de uma referência ao romance homônimo do alemão Jean Paul, publicado na virada do século XIX. Após poucas apresentações, Mahler fez alterações, cortes, suprimiu as referências ao romance de formação e sua história, e eliminou o título da obra, que Poda recupera, sem, no entanto, tratar do texto que a inspirou.

Despida da referência literária, a música se entrega ao diretor como uma possibilidade quase ilimitada de percepções, para a qual ele faz uma leitura até exagerada, compreendendo toda a individualidade, todo o sentimento coletivo, todo o universo, e toda a sensibilidade possível. Em suma, ao eliminar todas as referências, o diretor supõe abrir a obra à completa e irrefreada interpretação, que parece acolher qualquer propostas de encenação, e qualquer entendimento que dela venha.

A partir de uma partitura gráfica, Poda fez profundos estudos com os bailarinos do movimento da música de Mahler, e afirma que o elenco compreende todas as transições da sinfonia. Não há o que duvidar: trata-se de um elenco de alto



nível e bastante especializado; intenso em sua expressividade e de notável musicalidade. A questão para Titã é como esses elementos, ao longo das breves 6 semanas de trabalho em estúdio, se transformam em um espetáculo.

Dentro de toda a potência enxergada em Mahler, o que sobe ao palco em Titã são sentimentos de claustro, de dificuldade, de esforço e de tentativa de superação, traduzidos por toda a proposta cênica e de movimento. O palco está contornado por grandes muros claros, com pequenas perfurações por onde vemos uma iluminação, e com uma única possibilidade de entrada e saída ao fundo, e o chão está inteiramente coberto por 18 toneladas de arroz. Os bailarinos do elenco completo do Balé da Cidade estão presos dentro da cena durante quase a totalidade do espetáculo, e o arroz impede e dificulta diversas movimentações, levando ao desgaste e demandando esforço, que fazem parte de uma matriz de movimentação e trabalho cênico propostos por Poda.

Nesse espaço enclausurado, quase desesperador, os bailarinos se articulam com a luz, como se tentassem a alcançar, em movimentos de empilhamento, corridas intensas, e repetidas quedas ao chão: todos os esforços parecem ser em vão, numa analogia bastante crua da vida e da sociedade contemporâneas. A interpretação do elenco e sua entrega à concretização da proposta são admiráveis, mas a realização da obra de dança é limítrofe. O que vemos parece um estudo, interessante, mas não completamente concluído, não completamente transformado em resultado cênico. Aspecto difícil nessa obra que se apresenta como um grande encontro, mas que tem uma ficha técnica dominada por um só indivíduo: Poda assina a direção, a coreografia, a luz, a cenografia e o figurino (este último, com confecção do estilista João Pimenta).

Ainda que visualmente encontremos grandes e boas surpresas, num trabalho bem realizado e numa encenação bastante teatralizada e sensível para o público, o conjunto da obra é menor do que a soma de suas partes. A retomada do título parece trazer uma questão premente: qual é o titã que se coloca em cena? Do ponto de vista do elenco e da dança, parece ser uma questão do indivíduo que enfrenta o mundo; do ponto de vista da montagem, parece ser o aspecto visual, quase religioso de uma experiência de expiação; porém, do ponto de vista do diretor, como o mesmo insiste, o titã da obra é a música. E aí uma questão de domínio de uma linguagem sobre outra se instaura, e é revelada uma das dificuldades da

criação de obras de dança por devotos da produção lírica e musical: questão velha no campo da dança, mas ainda profundamente relevante, sobretudo nas condições atuais.

Em 2016, o Balé da Cidade voltou ao palco do Municipal, depois de um ano de apresentações deixadas em outros teatros, e de uma colocação da dança novamente como algo menor, refletido em sua funcionalidade pontual para as óperas, e pelos muitos cortes de orçamentos que afetaram a companhia. Respondendo às novas (e às não tão novas) dificuldades, a companhia se reafirma, mantém sua produção, retorna ao Municipal, mas, nesse momento, nos oferece uma noite organizada por um diretor de ópera — notável nessa área, mas cujo próprio currículo parece colocar em último lugar o trabalho de coreografia —, num custo de produção de R\$ 532 mil, e para uma obra perceptivelmente focada na música.

É sintomático esse lugar de destaque, sobretudo numa produção que discute a importância da liberdade, da parceria da criação — parceria que inclusive parece se estabelecer mais entre o diretor da obra e o regente do que com a direção artística da companhia que dança — e que, seria de se esperar, fosse o foco do trabalho artístico. O que falta em Titã? Talvez um coreógrafo que também seja diretor, ou um coreógrafo que consiga trabalhar bem com um diretor artístico, no lugar de um diretor de ópera que também é coreógrafo: pode parecer um caso simples de inversão de fatores, mas é algo maior que isso, e que retoma as questões, caras ao Balé da Cidade, da importância e da relevância de seu próprio lugar dentro das artes da cena de São Paulo, sobretudo no palco do Municipal.

O resultado final não é exatamente negativo: cada uma das partes de Titã é bem realizada e causa impacto; o que falta é algo de conjunto. E isso não cabe ao elenco, nem à iluminação, nem ao figurino, nem ao cenário, nem ao coreógrafo, cabe a essa figura do diretor. O problema é conseguir separar, nessa “parceria” intensamente autoral, cada uma das funções, e conseguir compreender separadamente o Poda que atua em uma função do Poda que atua em outra, do Poda que coordena o todo. É fundamental questionar qual o lugar da direção artística do Balé da Cidade de São Paulo nesse todo titânico, que nos apresenta bem essa concepção do hui-clos contemporâneo, mas que, esteticamente, assim como a coreografia, não consegue nos levar — como o título da última cena — do inferno ao paraíso.

### **3.62. Attack on Dance.BR | Ney Hassegawa**

**06/10/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/10/06/attack-on-dance-br-ney-hassegawa/>

Fruto da residência de Ney Hassegawa correalizada dentro do CCSP Semanas de Dança 2016, pelo Centro Cultural São Paulo e pela Fundação Japão - São Paulo, a montagem brasileira de Attack on Dance do coreógrafo japonês se questiona sobre a possibilidade (ou impossibilidade) de a dança mudar o mundo. O projeto conta com 10 bailarinos, selecionados para essa montagem brasileira para os três meses de trabalho junto de Hassegawa, que lhes interroga acerca de diversas questões, além de propor a produção de um solo de dança de cada um deles.

Nessa obra, mais importante que os solos, são de fato as interrogações e as reflexões que elas provocam tanto nos bailarinos quanto no público. Montada sobre uma cena simples, que inclui um telão de projeções e objetos pessoais de cada um dos bailarinos, somos levados por uma série de processos que nos apresentam quem são esses indivíduos, e como eles vêem a dança e a sociedade em geral.

Água, sapatilha, echarpe, livro, caderno — a coleção inesperada e irregular de objetos nos conduz por um processo guiado por um texto inicial de apresentação dos bailarinos e de seus objetos pessoais, e passamos então a um relato de “Estatísticas da Dança”, em que os bailarinos nos apresentam, através de respostas simples, mais informações pessoais, como as aulas que fazem, as academias que frequentaram, quantos professores tiveram, o maior investimento que já fizeram em dança, e o valor que consideram caro para um ingresso de dança. Essas respostas são proferidas, mas também visualmente encenadas, com o uso do espaço pelos bailarinos, que se agrupam ou se postam frente às projeções, quase sempre numéricas, de suas respostas. Através dessas estruturas, veremos as individualidades, mas também as associações, com perguntas que forçam os bailarinos a se agruparem num “sim” ou “não”, deixando pouco caminho para a sutileza.

Aqui, a seleção dos bailarinos para o projeto se mostra fundamental: como os dados são apresentados com uma certa crueza, frequentemente brutos e despidos de personalidade, eles parecem nos levar a crer que trata-se de uma pesquisa quantitativa. E se a mesma fosse empregada com um grupo de bailarinos de uma só companhia, ou de semelhantes trajetórias de formação ou percursos artísticos, talvez não houvesse a variedade que abre o espaço da cena para a interrogação da platéia, que pode responder a si mesma aquelas mesmas perguntas, e encontrar respostas distintas ou semelhantes àquelas apresentadas no palco.

Um questionamento-chave se coloca aos bailarinos: seria esse um espetáculo de dança? E, a partir de certos comandos específicos de provocação de movimento, eles são requisitados a dançar com seus objetos pessoais. Entre as discussões que se colocam sobre a cultura japonesa e a cultura da dança, os bailarinos também passarão a caracterizar aquilo que entendem de diversos tipos de dança, demonstrando-os para o público.

Outros questionamentos se seguirão — temas políticos, temas sociais, todo um desenvolvimento da questão do esporte e de seu reconhecimento, em paralelo com as questões artísticas — para gerar uma série de resultados dançados em propostas de movimentos bastante semelhantes. De um certo modo, parecemos nos encaminhar, a partir dos muitos dissensos, para alguns lugares-comuns. Mas os resultados corporais não deixam se afastar o foco da pessoalidade e da personalidade de cada bailarino — elementos esses que regem o espetáculo e a sua progressão.

O maior dos questionamentos e das provocações apresentados ocorre quando o coreógrafo questiona se os bailarinos acreditam que a dança possa mudar o mundo, e, para aqueles que respondem positivamente, ele faz o pedido: mostre a dança que pode mudar o mundo. Por um segundo, talvez aqueles do público que vêm de uma tradição em dança precisem prender a respiração. A pergunta é clara, fundamental, e ao mesmo tempo, talvez poucas vezes reiterada. Pode a dança mudar o mundo? E, se acreditamos que sim, qual é a dança capaz disso?

A resposta se encontra nos movimentos dos bailarinos, mas de uma forma muito inesperada. A dança que alguns deles acreditam que possa mudar o mundo é simplesmente a dança que eles executariam para qualquer outro comando,

como por exemplo “me mostre a sua dança”. E não se trata de arrogância. A esse ponto do espetáculo, já nos sentimos íntimos desse grupo de bailarinos. Cúmplices de suas histórias, de seus esforços, daquilo em que acreditam. O tom de quase inocência — tanto da pergunta como das respostas — rompe com a separação cética da estrutura perguntas-e-respostas do espetáculo. De certa forma, rompe também com algumas estruturas que carregamos enquanto público.

Acreditamos que a dança possa mudar o mundo? E, caso negativo, por que continuamos tão envolvidos e tão dedicados a essa forma artística? O que justifica, na insignificância de nossos tempos pessoais, o investimento, o trabalho, o esforço empregados na dança? Aqui, as questões daqueles que fazem a dança e que a ela dedicam suas vidas, se replicam para aqueles que a acompanham. Eu poderia estar em casa, era um domingo à noite e eu acabara de voltar de uma viagem de trabalho, mas estava em meio a uma platéia lotada, no CCSP, vendo as respostas daqueles bailarinos às perguntas desse artista provocador.

Estrutura antiga da arte, continuamos nos prendendo às obras e seus realizadores da mesma forma que nos prendemos aos avanços da ciência, às discussões políticas, aos encaminhamentos legislativos, aos progressos tecnológicos. Em tantas vezes que parecemos ouvir das obras de arte perguntas sobre nossas próprias vidas, sobre o que fazemos e o que pensamos, em *Attack on Dance*, Hassegawa elimina o olhar enviesado da estética, da dança, e ataca — os bailarinos, o público e a própria dança — com perguntas diretas e até bruscas.

Do corriqueiro ao filosófico, se estendem as possibilidades de questionamentos que surgem dessa grande provocação. Abundantes, se desdobram em nossas cabeças e na cena. Quando, só ao final da obra, os bailarinos finalmente dançam seus solos, em um trecho tão breve e passageiro quanto as muitas perguntas deixadas para trás, somos indiretamente convidados a refletir sobre os temas propostos. Entre eles, o mais premente: pode a dança mudar o mundo? Depois dessa pergunta, parece difícil não olhar para esses bailarinos dançando — e para os tantos outros que vemos — e nos questionarmos, no silêncio e no escuro da sala de espetáculo, se aquilo a que assistimos, de alguma forma, é capaz de mudar o mundo.

Vigorosamente, Hassegawa ataca os bailarinos, e, com eles, o público, para promover um ataque à dança: um questionamento daquilo que dela

esperamos, de suas potências e de suas capacidades, de seu reconhecimento em nossa sociedade frente a outras formas de movimento, outras formas artísticas, outras formas de produção de conhecimento. Se ataques são situações perigosas, que envolvem o risco da destruição, esse Attack on Dance, em sua versão .BR, serve para nos mostrar, acima das outras coisas, que a dança é mais forte do que esperávamos, que ela resiste a diversos ataques teóricos, políticos, econômicos, epistemológicos, e assim por diante. Ao fim do espetáculo, permanece o alívio e a felicidade daqueles que partem para enfrentar um ataque e, tal qual a dança, resistem.

### **3.63. BiT | Compagnie Maguy Marin**

**09/10/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/10/09/bit-compagnie-maguy-marin/>

A edição Brasil 2016 do France Dance, mega evento de exportação da dança francesa organizado pelo Institut Français de Paris em parceria com a Embaixada da França no Brasil e diversas instituições culturais brasileiras, abre a sua programação de São Paulo no SESC Pinheiros, com a coreografia BiT, que Maguy Marin criou em 2014 para sua companhia, sediada no Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape. Com uma trilha sonora eletrônica e metálica, debaixo de luzes estroboscópicas e através de movimentos repetitivos, a coreógrafa explora o ritmo e o pulso, presentes em uma coreografia de uma dança popular medieval, a farândola, que muito lembra certas celebrações tradicionais de casamentos.

A cena é simples, mas eficiente. Pelo palco, sete rampas estão dispostas em meia lua, criando corredores entre elas, por onde, sob uma iluminação inicialmente sutil, e que, durante a maior parte do espetáculo, tende mais à penumbra do que ao claro, vêm aparecendo os seis bailarinos da obra. De mãos dadas, em constante ida e volta, eles desenvolvem os passos simples da coreografia, avançando e recuando pelo palco, enquanto uma voz parece nos fazer uma leitura ritual. É estabelecido um tom cerimonial que predomina pela obra toda, nos prendendo em alguma situação entre o social e o ritual.

Os bailarinos navegam pelo espaço delimitado pelas rampas, usando-as como se fossem partem do chão. Elas não apresentam impedimento, elas não afetam a movimentação, que precisa, sempre, continuar, reforçando as figuras circulares, e o aspecto cíclico e processual de BiT. O espaço e a situação não são especificamente determinados — a movimentação é antiga, a música é atual, o cenário é neutro, a iluminação é difusa — e não sabemos que circunstância é essa a nossa frente, quais as relações entre os indivíduos, e sua relação mais geral com o todo da obra. Enquanto eles ondulam pelo espaço, pela frente e por trás das rampas, subindo e descendo por elas, e sempre indo e voltando, os bailarinos aparecem e desaparecem da cena, mas o tempo todo permanece a impressão de que sabemos o movimento que eles estão fazendo, dado o caráter de continuidade que nos é apresentado.

Essa continuidade é rompida em dado momento, quando todos os bailarinos somem por detrás das rampas, e vemos a rampa central ser coberta por um tecido vermelho, sobre o qual os bailarinos ressurgem, não mais em pé, nem vestidos e dançando como antes, mas em togas que revelam os corpos nus entrecobrindo-os apenas parcialmente, e escorrendo, lentamente, pela rampa vermelha, todos grudados uns aos outros. Uma situação de êxtase, de orgia, em que os corpos se encontram e se tocam, a princípio lentamente, mas, depois, descaradamente, sexualmente, em posições e movimentos que, se não forem explícitos, são perfeitamente ilustrativos de atos sexuais. Momento desregrado, frenético, em que os parceiros se trocam constantemente, e até a exaustão, quando os bailarinos vão deixando a cena.

Surgem três mulheres com vestidos pesados, carregando o que parecem ser carretéis —Seriam as Parcas, carregando o fio da vida? Estaríamos numa discussão de vida e morte? —, sucedidas por figuras encapuzadas, fantasmagóricas, monges que parecem repetir a movimentação do início da obra em uma intenção completamente diferente, num tom sombrio. Se antes pensávamos na festa, no casamento, na comunhão, aqui parecemos nos deparar com um sacrifício, de uma das bailarinas desse grupo, deixada no chão e estuprada pelos outros monges seguidamente. Uma criança chora e poderia ser parte da cena, mas trata-se de alguém na platéia. Com a vítima deixada no chão, os monges voltam a dançar nos padrões circulares, e, de outra das placas, escorre uma chuva de moedas

douradas: parece que o sacrifício surtiu efeito. Uma perversão da sagração da primavera?

Não há tempo de digestão. A cena é invadida novamente pelos bailarinos em trajes sociais, novamente em fila e de mãos dadas, novamente num aspecto de festa. Novos trajes, nova época, mesma movimentação, mesmos ciclos, surgindo de cima da rampa central e por ela descendo para a cena no contínuo movimento de ir e voltar que progride lentamente. O grupo se dispersa, uma mulher fica pra trás, só para ser perseguida e assediada por um dos homens, até se jogar para trás de uma das rampas, que se move, alinhando-se com a que está ao seu lado. Todas as outras rampas se alinham, formando uma grande rampa numa diagonal pelo palco, e por elas voltam os bailarinos, em novo figurino, para um novo momento, mas mantendo a mesma movimentação.

Indo e vindo, agora eles usam a inclinação dessa grande rampa para repetir a primeira coreografia, num tom festivo, hipnótico, acentuado pela iluminação que, estroboscópica desde o início do espetáculo, apenas agora se mostra uma parte determinante da visão que temos da cena, piscando e ocultando e revelando os seus detalhes — antes a luz piscava mas sua intensidade era tão menor que não afetava muito a penumbra do espaço. Aqui, a coreografia já familiar vai se repetir num crescendo vertiginoso, que nos puxa na direção dessa grande rampa, aproveitada para a movimentação intensa dos bailarinos, e que termina com eles se jogando, um a um, para além dela, e um blackout.

O aspecto de social da obra é curiosamente construído tanto pelo princípio da movimentação dessa dança medieval, como pela música eletrônica e pelo aspecto de rave geral. Em cena, convivem monges encapuzados, convidados de uma festa vestidos com trajes sociais, as possíveis parcas, o sacrifício de uma mulher, o assédio de outra. Se a pesquisa de movimento da coreógrafa se revela e se realiza claramente, sua questão temática, um pouco menos. Trata-se da violência da mulher? São os rituais das sociedades e suas alterações e continuidades? O aspecto cíclico da cultura? Difícil delimitar apenas pelo espetáculo.

Mas, independentemente de poder cercar um tópico, prevalece uma força que vem da obra e que vem da entrega dos intérpretes ao trabalho com a coreógrafa. Eles se permitem a essa experimentação e se entregam à prova. Forte, e mesmo cruel, talvez, mas que é testemunho dessa coreógrafa e de seu histórico.



BiT remete a outras obras de seu repertório, a outros aspectos contínuos em sua pesquisa, e desenvolve, a partir de sua continuidade interna e de seu caráter cíclico, se não uma reflexão, uma provocação, marca de muito do estilo de Marin, que há um bom tempo estava ausente dos nossos palcos, e é recebido calorosa e perturbadamente pelo público.

### **3.64. Para que o Céu Não Caia | Lia Rodrigues Cia de Dança**

**26/10/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/10/26/para-que-o-ceu-nao-caia-lia-rodrigues-cia-de-danca/>

É engraçado que, nos muitos contextos assustadores da atualidade, durante e após a apresentação, pensando sobre o espetáculo novo de Lia Rodrigues e seu título, eu tenha questionado, múltiplas vezes, por que motivos o céu cairia. Engraçado, e até irônico, porque certas situações — políticas, sociais, pessoais, nacionais, e assim por diante —, e suas repercussões, frequentemente nos passam esse sentimento intenso de desabamento, de destruição, de catástrofe. Mais que isso, um sentimento de insignificância e impotência, que repetidamente coloca indivíduos frente à dúvida: o que fazer para que o céu não desabe sobre nós?

A resposta que a companhia carioca nos dá é a de se reportar a uma função bastante tradicional da dança, usada como ritual, como experiência de vida a ser vivida e partilhada pelo grupo, unido e integrado pela realização do rito, que coloca em questão a articulação com o divino, com o incompreensível, com aquilo que está além das forças próprias de um ou de outro. A experiência estética dessa conexão é traduzida em cena através de um ritual, que inclui elementos de performance e de dança, e que parece feito para colocar o público dentro de um estado alterado de percepção.

Os bailarinos se colocam “em cena” com os rostos livres de expressão e de expressividade. “Em cena” é realmente uma expressão difícil para esse trabalho, que, apesar de usar recursos de iluminação para uma construção poética, aposta na integração espacial entre público e bailarinos. Não estamos num palco, mas num espaço quadrado, sutilmente limitado pela luz, e numa estrutura de mesmo nível — todos partilhando o mesmo chão, por onde os bailarinos transitam com potes pretos.

Trata-se de uma preparação do terreno. Dado momento, todos eles se juntam em um dos lados do quadrado, e nos mostram que alguns dos potes contêm pó de café.

O pó vai ser usado para pintar e tingir todo o corpo dos bailarinos, numa situação inesperada, mas que dá continuidade à sequência: uma vez preparado o terreno, passamos à preparação dos indivíduos. Essa preparação vai se articular em longas cenas, que começam com o pó de café, e continuam com os bailarinos, nus e agora cobertos pelo café, se aproximando do público. Eles param na frente das pessoas, invadindo espaços pessoais e encarando, bem de perto, com a seriedade e a gravidade da situação, algumas pessoas da plateia. Vão passando de uma pessoa para outra, forçando a mobilização da massa do público, e transitando pelo meio deles. Não há sexualização dos corpos nus. Também não há diálogo, mas os olhares intensos parecem nos dirigir perguntas profundas, mesmo que elas não sejam colocadas em palavras.

Atravessam o espaço até chegarem ao outro lado, onde se inicia outro processo de pintura corporal, agora com um pó branco, seguido de nova, lenta e instigante, passagem pelo meio do público. Somos contaminados por essa estrutura muito além dos simples rastros que ficam nos corpos e roupas do público nessas passagens. O tom do solene paira sobre o espaço, e a movimentação dos bailarinos determina os nossos usos do espaço. Partilhamos o espaço com eles, mas também somos guiados, somos empurrados pela massa, não sabemos ao certo se assistimos ou se fazemos parte daquilo, se somos espectadores, testemunhas ou mesmo oferendas.

Sem pressa eles explorarão o espaço, suas travessias, seus deslocamentos, suas proximidades e afastamentos, numa manipulação indireta do público, do fluxo, do movimento, que cria um aspecto de instalação, de performance, que funciona na maior parte do tempo, mas, com o seu desenrolar, e algumas dificuldades de trânsito e de conseguirmos ver os bailarinos — o que talvez seja apenas resultado de uma platéia superlotada (a fila de espera por desistência de lugares tinha o mesmo tamanho que a fila de pessoas com ingressos) — acaba deslocando e desencaixando parcialmente a experiência possível, em momentos em que nos tornamos excessivamente conscientes do espaço e do público, abandonando todo o efeito cênico ritualístico profundamente construído pelos intérpretes.

Numa recuperação da conexão público-intérpretes, vem um segundo momento da obra, em que o público é redirecionado para as bordas do espaço e os bailarinos ocupam o centro da cena, agora sim com uma movimentação estruturada à semelhança de um coro ritual, e que parece ser a parte mais transformativa da cerimônia que nos apresentam. O movimento é grande e expansivo, e foca tanto o chão quanto os níveis mais altos, também tomados por braços e pernas lançados. Quase sempre em uníssono, domina um caráter de grupo, de integridade, como se aquela dança fizesse parte de uma experiência sócio-cultural repetida inúmeras vezes por eles, como se ela já se inscrevesse no profundo dos corpos dos bailarinos. Ainda que haja diversos solos em meio a essa longa parte conjunta, a separação de um ou outro indivíduo do grupo ao invés de enfraquecer o todo, o fortalece e valoriza.

Há outras intervenções visuais, como tinta vermelha, roupas, e, finalmente, um pó amarelo-alaranjado, atirado pelo chão da cena sobre o qual se realiza todo esse momento de comoção do grupo. E a processão dos movimentos continua à exaustão — dos bailarinos, mas também sentida pelo público. Apagam-se as luzes e o ritual se encerra. O céu não caiu. Não durante a apresentação. Continuará em seu lugar? E por quanto tempo? É difícil não sermos céticos depois do distanciamento dessa situação, que lembra um primitivismo, uma forma de religiosidade que muito da nossa sociedade já abandonou. Rituais para trazer a primavera, que, agora acreditamos (ou sabemos, ou acreditamos saber), vem independente dos sacrifícios serem ou não realizados. Cerimônias para que o céu não caia, mas ele cairia sem esses ritos?

Responder ao ceticismo da nossa sociedade frente ao nosso momento atual com um ritual é uma proposta corajosa e desafiadora. Apostar na força da integração do grupo através da manifestação dos corpos como resposta às dificuldades que atravessamos, é uma tentativa admirável. Seu resultado estético se sustenta tanto pela cena quanto pela reflexão que ela causa: o valor da obra está ao mesmo tempo nela própria — naquilo que presenciamos naquele momento — e naquilo que ela se pretende a fazer — sua proposta. Não trata unicamente de segurar o céu através do rito, mas de nos fazer pensar sobre ele, e de nos propor movimentos, tentativas de sustentação, e nos incitar a essas propostas, antes que seja tarde demais, antes que o céu realmente caia.

### **3.65. Devolve 2 horas da Minha Vida | Projeto Mov\_oLA**

**05/11/16** - [https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/05/devolve-2-horas-da-minha-vida-projeto-mov\\_ola/](https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/05/devolve-2-horas-da-minha-vida-projeto-mov_ola/)

A recente criação de Alex Soares para o Projeto Mov\_oLA é instigante desde seu título, que seduz independente de todo o conteúdo proposto para a obra. Desse todo, o destaque fica para um aplicativo, feito para ser usado durante o espetáculo, que passou sua primeira temporada no Espaço Missão do Centro Cultural São Paulo, numa sala que inclui, além de uma arquibancada em duas frentes, diversas tomadas e carregadores para celulares, e uma rede wi-fi específica para as apresentações, que são acompanhadas também pelos celulares da plateia, através das notificações e dos múltiplos convites de interação recebidos pelo aplicativo Mov\_oLApp.

Apresentado no programa de sala — que não é impresso, mas está incluído como uma das funções do aplicativo — como uma releitura do Janela Indiscreta de Hitchcock, o espetáculo transpõe a janela de observação presente no clássico filme para uma situação atual, delimitada pelas câmeras e telas dos smartphones, numa interessante reflexão sobre a característica cada vez mais determinantemente espetacular e mesmo fetichista da nossa sociedade.

Para lidar com esse tema dentro da obra, o coreógrafo estrutura Devolve 2 horas a partir de um sentimento constante de participação e interação. Antes de entrarmos na sala já começamos a receber as notificações pelo aplicativo, que se colocam quase como um pré-anúncio de sala. O anúncio de fato também ganha espaço na brilhante interação do elenco com as projeções em uma tela ao fundo da cena, e abandona a informação da localização das saídas de emergência para pontuar a presença das tomadas e carregadores disponíveis “em caso de emergência”. Essa mesma tela é usada ao longo do espetáculo para valorizar questões de interação, com projeções que ganham vida através do uso de iluminação pontual e de movimentação perfeitamente consistente com o movimento das imagens projetadas, que cavam camadas de percepção do espaço, da realidade, e da realidade virtual, que se encaixam com o desenvolvimento proposto para a obra.

Os três atos de *Devolve 2 Horas* são separados por duas Pausas Para Selfies, que não são pausas de fato, mas cenas em que duplas de bailarinos se movimentam a partir de estruturas de posicionamento e manipulação corporal, como se estivessem se fotografando em situações que vão do corriqueiro ao esdrúxulo. A manipulação corporal, junto com estruturas de sustentação conjunta, também é foco de um duo do segundo ato da obra, um dos destaques entre os múltiplos pontos de sucesso do trabalho, e que vai se direcionando como uma briga, interrompida por um telefonema, em que um dos bailarinos avisa ao coreógrafo que a cena ficou um pouco tensa, momento em que o app nos oferece um blackout. O blackout não se dá fisicamente na cena, apenas nos nossos celulares, como se fosse uma proposta de uma escolha pessoal de olhar para a tela e não para o que é apresentado. O que ele apagaria? Uma perseguição, que passa depressa do sexual ao predatório, com roupas sendo arrancadas ao som de sirenes e um pedido constante para que o público tire uma foto do que está acontecendo. Esse pedido rapidamente passa da evidência de um crime para um registro pessoal, “uma foto minha, com o cabelo assim, mas sem você aparecer”.

A intensa movimentação proposta pelo coreógrafo curiosamente fica entre o hiper-dinâmico e o contido: movimentos grandes, expansivos, são colados a acentos para dentro, a dinâmicas de tensões, que parecem prender os bailarinos dentro de um espaço que, de certa forma, é dentro de si mesmos. Somos tomados por múltiplas questões, tanto expressas quanto lidas nas entrelinhas, que discutem desde os limites da privacidade, até algo com um tom existencial, como qual é o seu lugar, e como o seu lugar conta a sua história. O espaço cênico, além da tela, da percepção da platéia, da estrutura física do espaço do Centro Cultural, inclui uma planta desenhada em branco pelo chão sobre o linóleo. Se no começo do espetáculo reconhecemos cômodos, entradas e saídas de uma casa, conforme o espetáculo prossegue, perdemos a noção do espaço, apagado pelos intensos movimentos dos bailarinos junto ao chão, e que transforma a cena, antes decifrável e identificável, em um espaço neutro e incerto, causando um estranho apagamento do próprio lugar em que estamos.

A ideia de lugar e de pertencimento parece fundamental para *Devolve 2 Horas*, que apresenta uma sutil e descontínua estrutura narrativa aportada por falas dos bailarinos, que contam suas histórias. Porém, constantemente permanece a

dúvida de se eles estariam personificando objetos ou objetificando sua personalidade. Ambos os processos parecem legítimos dentro dessa construção tecnológica, e dessa reflexão sobre a nossa associação e quase dependência das tecnologias que nos cercam. Há uma situação limite no terceiro ato, em que a plateia é convidada a usar os celulares dentro de óculos, experimentando um vídeo de realidade virtual aumentada e em 360° que de certa forma tira deles a capacidade de assistir à cena conforme ela prossegue.

Enquanto os bailarinos recebem as pessoas da plateia, preparam seus celulares para os óculos e as colocam no meio da cena, aqueles que permanecem sentados assistem a uma outra cena: o movimento dos próprios espectadores colocados sobre o palco, e a dinâmica dos bailarinos com eles, que se constrói entre o organizá-los no espaço e o usá-los como estruturas cênicas e props, atrás das quais se escondem. Dado momento, todos os bailarinos saem da cena, subindo para o mezanino do espaço, onde tiram uma selfie com o público de óculos ao longe, sobre a cena.

O espetáculo se encerra com as luzes se acendendo e uma mensagem de que podemos mandar aplausos assistindo a um vídeo de aplausos, encontrável através de um QR Code, estampado em um dos manequins da obra. O aplicativo agradece nossa presença, e informa que as muitas fotos que foram tiradas através dele (inclusive a partir dos pedidos feitos em cena) não foram salvas em nossos celulares. Um questionamento final, de como constantemente nos ocupamos em registrar certos eventos e perdemos a oportunidade de aproveitar e de viver esses mesmos eventos.

Como diversos outros trabalhos de Alex Soares, *Devolve 2 Horas da Minha Vida* acerta em cheio o alvo de seu assunto e de seu desenvolvimento, e cria situações que são valiosas tanto pela sua construção artística quanto por sua eficiência enquanto temas relacionáveis para o público. A qualidade e capacidade do elenco, junto de um time de artistas e técnicos admirável produz uma obra que pede para ser vista e revista. Dentro dessa questão, é interessante a estratégia do *Mov\_oLA*, de fazer uma temporada de um mês dentro do Centro Cultural São Paulo, que começou no CCSP *Semanas de Dança 2016* e segue até o primeiro final de semana de novembro. Rever *Devolve 2 Horas* um mês depois de sua estréia nos traz a afirmação da efetividade da proposta, com plateias que continuam lotadas,

que estão ainda mais integradas com a estrutura, o desenvolvimento, e a participatividade propostas pelo espetáculo, e que nos deixam com a deliciosa sensação de continuidade — muito rara tanto em aspectos da vida cotidiana, como os que são retratados pela obra, quanto nos atuais esquemas de produção e circulação de obras dança, em que dois finais de semana já seriam considerados uma temporada longa e de excessão, frente às constantes apresentações pouco repetidas a que nos acostumamos.

Dessa forma, o grupo consegue dialogar com uma quantidade perigosamente grande de tópicos contemporâneos, e, surpreendentemente, esse risco em nenhum momento resulta em catástrofe. O excesso de informação simultânea é uma característica inseparável de nosso atual modo de vida e de articulação. De certa forma, queremos ainda outros excessos. Ainda mais notificações durante o espetáculo, ainda mais formas de interação, ainda mais pausas para selfies, ainda mais tempo de cena. O grande sucesso do Projeto Mov\_oLA com esse espetáculo é que em nenhum momento precisemos pedir menos, que em nenhum momento precisemos pedir de volta qualquer tempo que seja que ocupamos com a obra.

### **3.66. Pixel | Compagnie Käfig**

**07/11/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/07/pixel-compagnie-kafig/>

Dois anos depois de sua criação, Pixel se aproxima de 200 apresentações pelo mundo. Criada dentro de um dos 19 Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) franceses, a partir do projeto de Mourad Merzouki, diretor da Compagnie Käfig, companhia-residente do CCN de Créteil et du Val-de-Marne, a obra segue uma linhagem que o coreógrafo tem desenvolvido desde antes de assumir essa residência em 2009, e que se identifica por um projeto de ampliação das danças do hip-hop a partir do contato e do trabalho com diversas outras fontes e estilos artísticos.

As práticas de dança contemporânea, de artes circenses, as artes marciais, as referências esportivas — todos esses, elementos que aparecem em Pixel — foram para essa nova criação expandidos por uma primeira experimentação com video-interatividade. O resultado, que tenta borrar as fronteiras entre a

realidade material (que resiste no movimento), e a realidade virtual (abundante nas projeções que dominam a cena no espetáculo), investe na criação de um novo espaço para a dança e para sua percepção.

Seria simplista dizer que Pixel dialoga com elementos da cultura atual a partir de seu aspecto tecnológico. Não se trata exatamente desse tipo de interatividade: a obra mantém seu lugar no espaço cênico, sua delimitação enquanto aquilo a que assistimos. A interação que se contrói não se dá entre a obra e o espectador, mas entre os bailarinos e o espaço cênico, transformado em linhas de luz que parecem remeter a um percurso caleidoscópico por dentro de cabos de fibra ótica — ou, pelo menos, ao que poderíamos imaginar ser essa viagem.

Trata-se de um universo luminoso, criado pelas projeções de Adrien Mondot e de Claire Bardainne, que amplia as possibilidades do palco para um novo espaço, frequentemente distorcido, sobre o qual/ atrás do qual/ na frente do qual/ e com o qual os bailarinos dançam, entram em contato. A modificação do espaço através dos artifícios visuais não é uma novidade, e seus traços estão presentes ao longo de diversos momentos da história da dança, identificando algumas tendências que, inclusive, parecem determinantes da nossa experiência enquanto espectadores contemporâneos — em propostas tão significativas (e ao mesmo tempo tão simples) como o escurecimento da sala, por exemplo.

O que as projeções permitem avançar é a questão da percepção dimensional do espaço, que vai além dos limites da caixa-preta, e permite buracos, acelerações e interações dos movimentos executados pelos bailarinos com os movimentos criados pelos elementos visuais. Assim, por exemplo, uma coreografia com guarda-chuvas tem sua percepção potencialmente aumentada, com os efeitos das gotas de chuva que ventam na direção dos bailarinos, e que são desviadas pelo posicionamento preciso de seus guarda-chuvas.

Nesse sentido a obra se apoia em um posicionamento afinado, e não tanto no que seria de fato interatividade: os movimentos dos bailarinos não afetam a projeção, mas são cuidadosa e meticulosamente preparados e ensaiados para darem a impressão de serem interativos ou integrados. Isso não é um demérito da proposta, mas um risco para os discursos que se fazem sobre a obra. Em 2014, quando ela foi elaborada, não se falava tanto de realidade aumentada quanto atualmente, e a progressão incessante das tecnologias a que temos acesso pode,



muito fácil e rapidamente, deixar a sensação de que algo tão próximo se torne rapidamente ultrapassado.

É por isso que aquilo que sobretudo se valoriza em Pixel é de uma outra natureza. Não que a integração dos bailarinos com as projeções não seja cativante. É. É o tipo de efeito que conquista e seduz plateias, que provoca aplausos em cena aberta, que lota teatros, que força sessões extra, e assim por diante. E na passagem desse espetáculo por São Paulo, encerrando a Temporada de Dança 2016 do Teatro Alfa, e em parceria com o programa France Danse: Brésil 2016, esse foi precisamente o caso. Porém, ainda que as projeções e a dança sejam bem integradas, e ainda que as projeções sejam interessantes, suas estruturas, ao longo de 1h20 de obra, ficam, por vezes, repetitivas, o que diminui essa noção de um universo tão amplo, tão sem limites, que se refaz repetidas vezes.

Há outros elementos bem pontuais que interessam o público. Um patinador, uma contorcionista, um daqueles bambolês gigantes com um acrobata girando e se equilibrando — todos esses elementos vêm complementar a dança, se articulam também com as projeções, e com os demais bailarinos da trupe. Porém, na terceira passagem da contorcionista pelo palco, já nos questionamos um pouco acerca dessa inventividade. Criar um universo que se diz tão amplo, e apresentá-lo a partir de uma série de estruturas que diversas vezes se repetem não é das melhores estratégias para a recepção, e a dado momento, acaba cansando o olhar.

Porém, nenhuma dessas questões diminui o valor principal de Pixel, que é justamente aquele do projeto de Merzouki para seu CCN. O que brilha, mais que as projeções, é o elenco, e, sobretudo, essa pesquisa, que tem um lugar de origem afirmativo e intensamente presente no trabalho — o hip-hop — porém desenvolvido a partir de contatos e de experimentações com outras referências. Esse conteúdo até extrapola a obra, e se transforma em agradecimento dançado, numa estrutura de demonstração das capacidades dos bailarinos dentro dos diversos estilos das danças urbanas. Porém, nesse momento, parece que mudamos completamente de chave. Abandonamos as projeções, os acessórios cênicos, as outras pesquisas; abandonamos até mesmo o palco, e os bailarinos descem para dançar sobre o fosso da orquestra. Curioso que numa pesquisa já longa como a de Merzouki, pareça necessário se distanciar do palco para dançar aquilo que vem tão naturalmente e com tanto gosto a seus intérpretes.

Trata-se de uma questão de afirmatividade, e de um questionamento: por que o espaço para essa dança é diferente do espaço para o que foi apresentado? Qual o impedimento, qual a necessidade dessa brusca mudança? Questionamento relevante porque colocar hip-hop no palco não é o projeto artístico da companhia, que se construiu e se afirma como uma forma de ampliação do hip-hop a partir de outras técnicas e referências. Mas, no que vemos em Pixel, temos muito do contato com as outras formas, e pouco da ampliação: mesmo o patinador e a contorcionista, por exemplo, não faziam parte do elenco da companhia, e a ela se juntaram justamente para esses números que realizam em Pixel. Essa característica de números distintos aumenta a percepção do espetáculo como uma estrutura circense, e que lembra em muitos momentos aspectos diversos do Cirque Nouveau, em si também uma proposta que — da mesma forma que propõe Merzouki acerca de Pixel — estaria num cruzamento entre artes.

Não está. Assim como a integração não é interatividade, a presença das múltiplas referências não garante a permuta entre elas; e a apresentação separada dos elementos somente reforça o entendimento de sua independência, não de sua interligação e interreferencialidade. Estamos num espaço de fronteira, de fato, mas com cada território com seus contornos ainda bem definidos, mesmo que haja possibilidades de trânsito. O que se espera, a partir de Pixel, é que essa busca pela construção de um novo espaço cênico alimente continuamente a construção de um novo espaço de fronteira — um que permita mais relacionamentos, mais conexões, e que ultrapasse os limites do virtual (enraizado em propostas e projetos), e se realize frente ao público, na concretude do palco e da dança.

### **3.67. Quebrakovsky – The Nuts Talent Show | Balé da Cidade de São Paulo**

**16/11/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/16/quebrakovsky-bcsp/>

O Balé da Cidade de São Paulo encerra a temporada de 2016 com uma nova criação de Alex Soares para a companhia: Quebrakovsky - The Nuts Talent Show, uma obra inspirada pelo clássico natalino O Quebra Nozes, tradicionalmente presente em diversas culturas pelo mundo afora. São Paulo não estava fora desse percurso, contando com a montagem regular da Cisne Negro Cia de Dança, que chega à sua 33ª edição nesse ano. Porém, o Quebrakovsky do BCSP não se insere

nessa longa tradição, propondo uma releitura contemporânea, alimentada por dados da biografia do compositor do ballet original.

Não se trata aqui de adaptar nem propostas nem enredo, mas de discutir questões da própria obra e de seu histórico. Por exemplo, o observado distanciamento entre o primeiro e o segundo atos do Quebra Nozes é pontuado enquanto um elemento cultural que remete ao subtítulo da nova obra: um show de talentos, nos moldes dos programas atuais que tentam descobrir novos cantores, bailarinos, e artistas em geral, através de apresentações que ocupam o mesmo espaço, mas que se sucedem sem uma lógica ou uma sequência de encaminhamento.

Esse grande divertissement, já característico do primeiro Quebra Nozes, corresponde a um momento da história de natal contada pela obra. Brevemente, na noite de natal vemos Clara ganhar um boneco quebra nozes que acaba sendo quebrado por seu irmão; e como que num sonho, Clara vê seu padrinho, o mágico Drosselmeyer consertar o seu boneco, revelando que ele na verdade era um príncipe enfeitiçado, e Clara e o Príncipe, passando pelo reino das neves, viajam para o reino dos doces, onde são recebidos pela Fada Açucarada. É no Reino dos Doces que os dois acompanham diversas danças em sua homenagem, finalmente voltando para o mundo real, onde tudo o que Clara tem é o seu brinquedo.

Um conto de sonhos, baseado na história — até sombria — de E. T. A. Hoffman, trabalhado frequentemente como uma história da descoberta do primeiro amor, e que seria montado pelo BCSP em uma versão Suite, que foi substituída por uma reorganização intensa das cenas de Tchaikovsky por um trabalho conjunto do coreógrafo e do diretor musical Eduardo Strausser. A dupla identifica múltiplas questões no desenvolvimento da composição por Tchaikovsky e se aproveita das possibilidades de sua reestruturação, também se alimentando de uma grande carga biográfica acerca do compositor, transformado, inclusive, em personagem e colocado em cena.

Na produção do BCSP vemos diversos dos gostos de Alex Soares, como o uso explícito da tecnologia, quando, por exemplo, Drosselmeyer usa o Google, através de uma projeção sobre o palco, para trazer Tchaikovsky para a cena. Projeções também são usadas algumas vezes para apresentar as personagens, no que parece uma tentativa de suprimir a necessidade do Libreto: a versão escrita do

enredo era parte fundamental da apreciação de um ballet. Porém, essa tentativa não da conta daquilo a que se propõe.

Apesar da inclusão de Tchaikovsky e de outros personagens em cena, esses personagens parecem gratuitos, sem um motivo para ali estarem, sem um desenvolvimento que os amarre na história contada. Se por um lado a versão do BCSP identifica negativamente a característica desencaixada da apresentação dos conteúdos do Quebra Nozes clássico, a versão que nos entregam não chega a resolver esse problema, e apenas o aponta em outros elementos.

Há uma transposição da história para o tempo atual, não só no segundo ato, transformado no show de talentos, mas também em cenas do primeiro ato, em que vemos um jantar de família em que as pessoas estão ocupadas demais com o seus próprios celulares para que haja interação entre os indivíduos. Os ratos também são replicados numa analogia a uma multidão de engravatados — um tema pertinente a São Paulo, mas talvez especialmente por isso já repetido à exaustão nas obras do BCSP.

A cena do Reino das Neves, montada e remontada por companhias do mundo todo é uma das boas ilustrações das propostas de movimentação usadas por Soares nesse Quebrakovsky, se apresentando numa estrutura de palco de show, com o uso de aparatos elásticos para permitir que alguns solistas/ acrobatas flutuem pela cena, e inclui múltiplas formas de corporeidades ligadas às danças urbanas, às artes marciais, e a movimentos de lutas.

No segundo ato, Clara se transforma em algo como a estrela, ou a jurada, do show de talentos que se monta num palco armado sobre o próprio palco, e nesse show se apresentam bailarinos, mas também figuras como equilibristas e lutadores de sumô. A variação da Fada Açucarada é transformada numa batalha com duas bailarinas, uma na ponta e outra descalça, numa construção interessante que fazem pensar na movimentação — e até mesmo na técnica corporal pessoal — de Sylvie Guillem. E a valsa final, que tradicionalmente seria uma despedida do Reino dos Doces, é transformada numa apoteose do show de talentos, na qual o palco sobre o palco se desmonta, e embaixo dele encontramos Clara, que será guiada por Drosselmeyer de volta ao seu príncipe, com quem ela dança o que seria originalmente o adágio e a Coda do Pas de Deux da Fada Açucarada, que é lindo, mas faz pouquíssimo sentido.

Confuso? Com certeza. Mais uma vez, o programa de sala (que esse ano deixou de ser distribuído e passou a ser vendido — e por muito mais do que ele vale de fato, diga-se de passagem), ainda que seja superior aos programas das temporadas anteriores — incluindo texto de uma pesquisadora e entrevista com os realizadores da obra —, nos ajuda muito pouco na compreensão, parecendo focar naquilo que veríamos num Quebra Nozes tradicional, o que este não é.

Em uma obra que já tem tantos elementos, como é o caso desse ballet, adicionar ainda outros é algo complexo e que nem sempre traz um retorno satisfatório. Durante parte da obra, eu achava que o Quebra Nozes era o irmão de Clara. De fato, não me lembro nem da existência de um quebra nozes, propriamente, apenas do príncipe. Mais que isso, a obra começa, continua e termina sem que saibamos o que exatamente Tchaikovsky foi fazer ali, ou por que precisaríamos da presença em cena de sua esposa, Antonina Miliukova, ou de seu sobrinho, Bob Davidov, com quem Tchaikovsky trocara em vida cartas românticas.

Sim, ainda mais confuso. Na tentativa de incluir no Quebra Nozes esses aspectos biográficos do compositor, com pouca explicação e desenvolvimento, o BCSP chega apenas ao título da obra: Quebrakovsky. Sua realização, enfim, não é amplamente alcançada. Em si, isso é uma pena, porque são anos desde que a companhia se debruçou sobre uma obra clássica para repensá-la, a última delas, o Giselle de Luiz Fernando Bongiovanni, apesar de muito brilhantismo e bom desenvolvimento, foi deixado de lado após meras duas apresentações em 2011. Se por um lado parece uma pena que o mesmo destino incorra ao Quebrakovsky, é difícil imaginar como poderia ser de outro jeito.

Talvez, no desespero por fugir do Quebra Nozes original, algo tenha se perdido no meio do caminho. E não há justificativa para isso nem na resposta de que o ballet original não tem um fio tão claro, como defendido pelos artistas no programa — e essa consideração é algo que pode ser questionado: há interessantes leituras possíveis da passagem do mundo real para o Reino dos Doces como uma analogia de uma efetiva entrada na árvore de natal, coberta por neve e por doces, como era então a decoração de costume; além disso, dentro do tema natalino, discutir presentes, discutir comida, discutir relações familiares parece algo completamente pertinente.

Possivelmente, o que mais parece faltar no Quebrakovsky é o natal. E aí, fica difícil entender a sua colocação no fim do ano, bem como a discussão dos shows de talento (que costumam ser competições de começo e de meio de ano, e não tanto de fim de ano, na verdade). Talvez, essa mesma equipe fizesse uma Suite Quebra Nozes brilhante — não há dúvida dos talentos já provados dos envolvidos. Mas não se pode evitar o fato de que quando anunciamos um Quebra Nozes (e, importante lembrar, os ingressos foram vendidos como “Suite Quebra Nozes” desde o começo do ano — o título tendo sido mudado ao longo dos trabalhos), há uma expectativa, que reporta a uma das maiores tradições da dança clássica: mais emblemático que o Quebra Nozes, apenas O Lago dos Cisnes. E por mais provocante que o resultado do Quebrakovsky do BCSP tenha sido, as expectativas não foram atendidas.

### **3.68. GEN / Pivô / Ngali | São Paulo Companhia de Dança**

**21/11/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/21/gen-pivo-ngali-spcd/>

O segundo programa da temporada de novembro da São Paulo Companhia de Dança apresenta o já tradicional Ateliê de Coreógrafos Brasileiros no Teatro Sérgio Cardoso, este ano trazendo duas criações e uma obra da edição de 2014 do Ateliê. Evento especialmente interessante da proposta da SPCD, o Ateliê dá oportunidade a coreógrafos brasileiros de trabalharem com o elenco da companhia, para a produção de obras originais. Nesse ano, uma das criações é de Jomar Mesquita, que já havia coreografado anteriormente para a SPCD, e vem acompanhado da estreia de Fabiano Lima e de mais uma temporada da obra de Cassi Abranches, que abre o programa.

GEN marca a passagem de Abranches do palco para a coreografia, depois de uma reconhecida carreira marcada por uma passagem de 12 anos dançando no Grupo Corpo, para a qual também coreografou em 2015, dentro das celebrações do aniversário da companhia. É interessante pensar nessa obra de transição a partir dos processos que se refletem de sua experiência como bailarina em sua nova empreitada como coreógrafa. Muitos paralelos podem ser traçados com o trabalho do Corpo, desde a escolha musical, até o trabalho coreográfico a

partir da música, e passando por questões visuais como os figurinos, e também a iluminação — essa, inclusive, assinada por Gabriel Pederneiras.

As estruturas que organizam a obra insistem nas oposições dos solos ao todo do grupo, e a movimentação nos apresenta corpos desenvolvendo formas de colapso sustentado, em abundância de acentos e de linhas alongadas. Próximo ao meio da coreografia, não é surpresa encontrarmos um duo mais lírico, que rompe com o aspecto de puxadas e empurradas, com a estrutura da repetição de frases coreográficas, e a frequente construção com mais de um bailarino realizando a mesma movimentação, mas não necessariamente sincronicamente, assim explorando as múltiplas possibilidades da musicalidade da trilha.

Com o rosto limpo, entre o neutro e o levemente surpreso, os bailarinos não desenvolvem personagens nem caracterizam notáveis sentimentos, mas se articulam, em estratégias de resistência e de co-dependência reforçadas pelo esquema geral, culminando num final em um grande grupo. De certa forma, seria possível pontuar uma proposta que se localiza talvez entre *Bach* e *O Corpo*, de Rodrigo Pederneiras, mas parar nisso seria reduzir o talento e o desenvolvimento da coreógrafa. Com esse título bem escolhido, somos colocados na cena já esperando uma ligação genética, uma linhagem coreográfica. Mas essa genealogia dá frutos de sua independência, mostrados em uma perspectiva de trabalho que parece vir mais daquele que está proposto a buscar soluções de movimentação do que propostas.

Em nenhum sentido negativa, essa compreensão da obra de Abranches revela uma inteligente escolha entre a proposta e seu momento. Investigar a sua movimentação, a sua genealogia, é um processo não apenas natural, mas especialmente interessante para o público — em muito já habituado àquelas mesmas referências do *Corpo*, mas que agora as acessa por um outro viés, por um olhar preenchido de pessoalidade, e que demonstra a potência, deste então reafirmada, da bailarina-agora-coreógrafa.

A segunda obra do programa é *Pivô*, de Fabiano Lima. Mais uma coreografia sobre esporte, em um ano de Olimpíada, malfadada com o seu momento de apresentação, alguns meses depois de o tema já estar saturado e desgastado pelos nossos palcos. Inspirada em alguns aspectos do basquete, a obra coloca em cena os bailarinos procurando — quase desesperadamente — por motivos para usar a bola de basquete. Motivos são encontrados, sobretudo na segunda parte da peça,

que, com a trilha sonora do Guarani de Carlos Gomes encontra mais espaço para o circense e para o brejeiro, aproveitado num cômico leve que beira o barato, com as bolas de basquete sendo usadas em situações-limite, até como seios, e com direito a gritinhos e gracejos gratuitos.

O Guarani também abriria espaço para o grandioso, mas esse nunca se realiza de fato na dança, apesar de transbordar na iluminação de Guilherme Paterno — que é a melhor parte do espetáculo, especialmente quando esconde os exageros do figurino. Porém, mesmo a iluminação, tal qual a bola de basquete em cena, é excessivamente “na cara”, como se pedisse atenção, se fazendo mais perceptível do que a simplicidade quase pobre da movimentação, produzida por uma pesquisa que parte de um lugar interessante, mas que não se aprofunda em sua realização.

No todo, Pivô é uma obra de contrastes gritantes que pede mais integração e (muito) mais direção: num time, o excesso de individualidade dificulta a realização de jogadas em grupo, de manobras mais elaboradas, e de resultados mais interessantes. Cada um com sua bola, os bailarinos se esforçam em segurar, em bater, e às vezes em passar. Mas a única jogada realmente certa é o plástico final, em que os bailarinos parecem se completar para alcançar a metafórica cesta desse jogo de basquete, com uma iluminação em penumbra que aproxima o resultado visual de uma foto, ou de um vídeo em slow motion.

Apesar da inconstância, a noite termina em alta, com a estréia de Ngali, de Jomar Mesquita, com colaboração de Rodrigo de Castro. No início da obra, a iluminação recorta uma faixa horizontal da cena, a certa altura do palco, e por ela, apoiada nas costas de um bailarino, surge uma bailarina dançando na linha da luz, quase como se flutuasse, para depois ser jogada no chão, no momento em que aparece uma terceira pessoa.

A partir de referências a movimentos das danças de salão, transpostos em estruturas de dança contemporânea, a obra se constrói num formato de duos que se alteram pela chegada e pelo contato com um terceiro elemento, assim discutindo as questões do título, de origem aborígine, que significa “nós dois, incluindo você”, palavra que se opõe ao conceito de “Ngaliju” (nós dois, excluindo você). Essas relações estão presentes desde a primeira cena, e passam por outras que incluem, como boas âncoras visuais, travesseiros, iluminados por dentro, que são usados para moldar o espaço da cena.



Logo no início, esses travesseiros servem de apoios para os pés de cinco bailarinos que, deitados no chão do palco com os pés em direção à platéia, não são realmente vistos por nós. Sobre os pés, surgem outros pares de pés, outras pessoas, dividindo esse mesmo espaço, e a poética das relações interpessoais desde aí se instala com delicadeza e num desenvolvimento estético sensível, favorecido pela luz, que ao longo do espetáculo recorta delicadamente faixas do palco, se desdobrando pelos travesseiros, iluminados na primeira e na última cena.

Os contatos contemporâneos e a adição das terceiras pessoas nas duplas (que vêm e vão, se alteram e se repetem), vão do fugaz ao intenso, mas sempre provocam mudanças significativas na cena — talvez não sempre nas dinâmicas, mas de certo nos níveis da movimentação, bem explorados pelo coreógrafo. Uma das poucas dificuldades de Ngali vem por conta dos figurinos de Fernanda Yamamoto. Como um dos grandes nomes da moda que é, a estilista cria vestes bonitas, funcionais e originais, mas tão chamativas que roubam a atenção do todo da obra, arriscando transformar a cena de Mesquita em uma passarela sua, e tirando o foco do bom conteúdo de dança presente em Ngali.

Esse exemplo, bem como alguns dos problemas de Pivô, mostram a importância que teria para esse programa do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros um trabalho maior de direção geral. É muito interessante e muito importante que as companhias possam abrir espaço para os novos talentos, e que busquem novas parcerias artísticas dentro dos muitos elementos do espetáculo, não só consolidando novas gerações de produção em dança, mas também produzindo novas possibilidades estéticas para o público. Mas há um cuidado curatorial que se faz necessário se o resultado artístico apresentado intenciona sua plena realização e relevância nesse momento.

O título de Ateliê abre um espaço justo de experimentação e de teste, e é especialmente relevante que ele tenha se tornado uma parte regular do programa da SPCD — no mesmo palco e para o mesmo público, e não como um exercício de menos valor do que o restante da temporada da companhia. Para sustentar esse valor é preciso um cuidado e uma afirmatividade (tanto política quanto estética), que invistam cada vez mais nos resultados artísticos apresentados e na sua valorização. O positivo é que esse programa tem sido, a cada nova edição, mais interessante, mais esperado, e mais bem recebido, reforçando o potencial dos nossos artistas, e

valorizando as oportunidades que merecem — e que precisam ser continuadas e ampliadas, sobretudo dentro das grandes companhias.

### **3.69. Peekaboo / Abertura Gala (Valsa) / O Corsário (Pas de Deux) / Fada do Amor / O Talismã Pas de Deux / Carmen (Pas de Deux) | São Paulo Companhia de Dança**

**30/11/16** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2016/11/30/gala-sao-paulo-companhia-de-danca/>

O programa final da temporada 2016 da São Paulo Companhia de Dança apresenta uma gala clássica, junto de Peekaboo, coreografia criada para a companhia em 2013. Esse exótico formato questiona bastante daquilo que é esperado de uma Gala em uma companhia de repertório: normalmente as Galas vêm mostrar trechos de destaque do repertório, ou anunciar a abertura de uma temporada e aquilo que se prepara para ela. Na temporada apresentada no Teatro Sérgio Cardoso, não se tratou nem de uma coisa, nem de outra: mesclando uma coreografia do repertório recente e cinco estreias que, no geral, pareciam montadas às pressas, a companhia se faz um pequeno desserviço, mas consegue exibir a destreza e as capacidades técnicas de alguns bailarinos de seu elenco.

A Gala não ocupa a noite toda, abrigando uma obra extra antes de seu início. Trata-se de Peekaboo, que Marco Goecke coreografou para a SPCD depois da bem recebida Supernova, remontada em 2011 pela companhia. Com a música mesclando uma sinfonia de Benjamin Britten e peças do coral Mieskuoro Huutajat, a coreografia parte de um jogo de esconder e de achar, colocado em cena em movimentos explosivos e energéticos e com os acentos marcados, mesmo quando pertencem ao domínio da micro-movimentação. Parece que a coreografia, no momento atual da companhia, funciona melhor nas mulheres do que nos homens do elenco — seja pela questão visual, melhor resolvida nas bailarinas com os cabelos para trás e brilhantes, refletindo a luz, e com os detalhes do figurino na cintura que ampliam os movimentos e a sua percepção; ou seja pelos variados graus de desenvolvimento da proposta, que encontra nas bailarinas braços mais arqueados e mais angulosos, que demonstram melhor as tensões dessa coreografia, tão presas ao corpo que forçam movimentos vibracionais.

A cena é iluminada por uma geral simples, de contra, e com pouca alteração, apenas ambientando e recortando a intensidade do que se vê no palco, reforçando a dualidade e o conflito, que também se repercutem na insistência de pares em cena. Toda essa força contida se encerra com o final abrupto da coreografia, e, de uma forma geral, lembra muito a obra anterior do coreógrafo remontada pela SPCD. De certa forma, todos os comentários sobre Peekaboo parecem se encaixar em interpretações de Supernova — o que é um problema se pensarmos que não há ligação sequencial ou de projeto objetivamente apresentadas entre as duas criações, apenas uma certa repetição e insistência, mas que partem de propostas que se apresentam como distintas.

O intervalo depois de Peekaboo reforça as dúvidas e os questionamentos sobre esse lugar de destaque para a obra dentro do programa de encerramento da temporada, que continua com a Gala, mas a partir de outra proposição estranha, que é a de uma “abertura”: uma Valsa, coreografada pelo assistente de coreografia da companhia, Giovanni Di Palma. Sem nenhum brilhantismo, a coreografia mescla uma quantidade imensa de referências a outras obras do repertório da SPCD, assinalada sobretudo pelo figurino que, se não for diretamente reaproveitado da montagem de Serenade de Balanchine, é detalhadamente derivativo.

O figurino de Serenade também parece ter conduzido certas movimentações, que forçam o uso das saias leves, com os exageros e — não tão delicados — movimentos das mãos passando por elas, artificialmente provocando uma certa leveza que se percebe, sobretudo na problemática da execução — ponto fraco da noite, com uma triste impressão de que a obra tenha sido montada às pressas e com pouco tempo de trabalho. A imprecisão técnica também espelha imprecisões teóricas: a música da peça, a Grande Valse Villageoise (também conhecida como A Valsa das Guirlandas) de Bela Adormecida, é creditada no programa com o título de Valsa da Flores, outra peça de Tchaikovsky, mas essa última pertencente ao ballet O Quebra Nozes.

A segunda obra da Gala também insiste em problemas de crédito, sendo pontuada como uma versão de 2015 assinada pela própria companhia — sem nenhum indivíduo como coreógrafo em específico — a partir do “original de Marius Petipa de 1858”. O Corsário foi criado em Paris, com coreografia de Joseph Mazilier estreada em 23 de Janeiro de 1956. De fato, Petipa dançou o papel-título na

primeira versão russa do ballet em 1858, mas a esse ponto ele era apenas assistente de ensaio de Jules Perrot, Maître de Ballet e responsável pela montagem do Teatro Imperial de São Petesburgo. Petipa coreografaria sua versão do Corsário apenas em 1863, mas só a versão por ele montada em 1899 foi preservada, de modo que, quando a SPCD dá créditos tão descuidados, parece necessário questionar a responsabilidade da pesquisa e — sobretudo — dos processos de transmissão coreográficos empregados na Gala e na Companhia como um todo.

Mais que isso, é preciso questionar a relevância da Gala conforme proposta. Se um dos princípios de uma Gala pode ser a demonstração técnica, o que acontece quando a técnica apresentada não é tão apurada, quando as piruetas saem dos eixos e terminam antecipadas, quando os braços tremem e falta emoção, sentimento e emotividade na interpretação, marcada por posicionamentos inseguros e bocas tensas? O propósito escapa à proposta e parece gratuito, e então encontramos um programa enfraquecido.

Enfraquecido por alguns pontos, mas não por todos. Há dois momentos de brilhantismo na Gala da SPCD. Um deles, tem o doloroso título de Fada do Amor, mas o título é perdoado pelo brilhantismo dos bailarinos desse duo, coreografado por Márcia Haydée em 1993, que nos apresenta um adágio leve, preenchido de pés ágeis e que batem, seja no ar, durante os deliciosamente bem executados carregamentos e sustentamentos, ou seja no chão, com corridas ligeiras da bailarina pela cena. Seu papel choca, sobretudo depois das duas obras anteriores, e insiste em uma participação clássica masculina insignificante, reduzida ao carregamento, mas que completamente vale a pena, quando colocada como plataforma para a exibição da qualidade de movimento, expressividade e desenvolvimento técnico que vemos na fada de Luiza Yuk.

Segundo momento alto do programa, O Talismã Pas de Deux também tem um pouco de confusão na apresentação de suas referências. A coreografia é marcada como sendo de 1955 e creditada ao chinelo Pablo Aharonian, a partir do “original de Pyotr Gusev”. Porém, a versão criada em 1955 é a do russo Gusev, e não a de Aharonian. Gusev compila diversas músicas do Talismã de Marius Petipa (criado em 1889), junto com uma do ballet A Filha do Faraó, composto por Cesare Pugni, para coreografar um pas de deux cheio de marcas do modernismo da dança.

Se a técnica é algo que se espera de uma Gala, aqui a técnica é entregue. As piruetas à la seconde de Yoshi Suzuki são o mais perto da perfeição que a noite consegue chegar. A finalização limpa dos movimentos, a sustentação e a plasticidade identificam um trabalho exemplar e pouco desenvolvido no resto do programa. Mais que isso, a escolha da coreografia aumenta a esperança que se tem para a continuidade das propostas da SPCD. Com o formato distinto, que inclui uma abertura antes do adágio, os figurinos simples e modernos que funcionam bem e mostram melhor os bailarinos e seus movimentos, a obra talvez seja a única coreograficamente relevante de fato nessa Gala. Ela exhibe os bailarinos, demonstra suas capacidades, e se coloca num lugar entre o clássico e o moderno que desperta a curiosidade.

Não tem tanta sorte a coreografia que encerra a Gala, e, portanto, a temporada da SPCD: Carmen de Márcia Haydée. Sim, mais uma coreografia de Haydée no repertório da companhia, reforçando sua insistência em repetir certos coreógrafos — foi o caso com Balanchine nos primeiros anos da cia, mas também com Kylián, Galizzi, Duato, Goecke e Forsythe: todos com mais de uma obra no repertório da SPCD, algo surpreendente para uma companhia ainda jovem.

Se em O Talismã o clássico e o moderno casam em uma ótima parceria, aqui o clássico é coberto por estranhos acentos forçadamente modernos, com bruscas trocas na direção do movimento, e até um uso de texto que soa esquisito, na estranha empostação usada em cena pela bailarina. Esses traços modernos, que incluem múltiplas manipulações do corpo de um bailarino pelo outro, são bem demarcados na cena, mas rapidamente voltam ao jargão (e, talvez, até mesmo ao chavão) do clássico, numa construção híbrida que não se resolve tão bem.

Não que a obra seja especialmente problemática, mas ela não carrega a força das duas anteriores, se aproximando mais às duas primeiras da Gala. No todo, o resultado é um programa de qualidade mista. Entre obras especialmente boas, obras neutras, e obras problemáticas, e com o programa de sala cada vez menos trabalhado e desenvolvido, vamos encontrando uma São Paulo Companhia de Dança diferente daquela que se anunciava nos programas do primeiro semestre desse ano, quando a organização e proposição das obras parecia se encaminhar para dentro de um estilo, de uma certa unidade ou projeto de direção, e que, na temporada de novembro, pareceu deixado de lado. Um final um pouco insatisfatório

para um ano que se iniciou com boas expectativas, mas que não remove o interesse pelos caminhos que serão tomados nas próximas temporadas da SPCD.

### **3.70. Jardim Noturno | Companhia de Dança Siameses**

**27/01/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/01/27/jardim-noturno-companhia-de-danca-siameses/>

No Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, a Companhia de Dança Siameses apresenta Jardim Noturno, obra criada originalmente em 2005 e refeita em 2010, na versão que segue no repertório, agora dançada por um novo elenco da companhia. Por trás de sua criação, estão várias das propostas que seguirão presentes no trabalho do coreógrafo, como as questões da formação e da transformação dos indivíduos, e do tempo.

No jardim de Maurício de Oliveira, crescem palavras, mais do que pessoas ou vegetais. De um vazio do início da obra brotam palavras, e seu crescimento desenfreado é o processo que domina a cena dessa obra. Retratando esse andamento, a luz de Jardim Noturno mostra um ambiente que está o tempo todo perceptível, mas que vai sendo progressivamente descoberto e desvendado. Esse ambiente trabalha com a materialidade da caixa preta do teatro e do palco para construir uma impressão inicial de vazio, que vemos recortado em branco por pequenas placas — como se fossem rodapés — que demarcam os limites de um espaço dentro do todo da cena. E esse espaço é o jardim.

Invadem o jardim três criaturas, em movimentos de pulsações que sugerem um germinar. Quase em silêncio, a obra é ambientada por um conjunto bem articulado de ruídos, que marcam a passagem do tempo, e a inserção desse espaço no mundo exterior a ele. Mas não se trata de silêncio, na verdade: há sonoridades várias, e é o sucesso do seu conjunto com o todo da peça que faz com que elas caracterizem o jardim, sem dominá-lo, com uma aura de silêncio noturno, vez ou outra rompido por um som inesperado, pra depois voltar a seu lugar habitual.

Feita essa primeira apresentação, se inicia um processo cênico em que o espaço se transforma em matéria, e as muitas placas brancas que formam esse rodapé contornando o jardim são manipuladas pelos bailarinos. Elas serão amontoadas, empilhadas, se transformarão em jogos de construção, e nos revelarão

que escondem um texto, não exatamente lógico, mas sensível dentro de sua poesia. São palavras e pontuações, sozinhas e em pequenos grupos, que passam a ser manipuladas em cena pelos bailarinos. A um passo, essas placas delimitam os espaços, e a outro, ainda que vejamos a mesma quantidade de bailarinos e de placas todo o tempo, há um efeito de crescimento quase sufocante: nesse jardim, as coisas crescem desenfreadamente, se esbarram, convivem, compartilham, competem, se apoiam, mudam de rumo, caem, começam a crescer por outras caminhos, e assim por diante.

A dificuldade com Jardim Noturno é que as palavras roubam a cena, e se torna fácil ignorar dois bailarinos dançando para assistir a essa proliferação causada pelo terceiro; como resultado, o tema da obra parece mais calcado sobre a cenografia e sua intervenção do que sobre a movimentação em si. Esta, estruturada no micro das articulações do corpo, e das articulações entre os corpos, trabalhadas com sutileza e delicadeza, se opõe ao vigor quase violento da manipulação que se dá com as palavras. É um esforço e insistência de crescimento, como uma planta que vai achar um caminho para seguir.

Antes que as palavras dominem o espaço, há um duo de força que escapa da predominância mais rasteira da obra e navega por planos mais altos, com carregamentos leves nos quais, além do prazer da movimentação, encontramos um prazer inesperado na respiração dos bailarinos, numa qualidade e sutileza rara entre várias coreografias atuais, tão marcadas por sons quase convulsivos de respiração. Nesse duo, vemos um crescimento orgânico diferente do resto da obra: aqui há algo que floresce, que frutifica, enquanto a maior parte da obra é marcada, sobretudo desse momento do duo para o final, pelo crescimento desenfreado, que também é orgânico — e talvez seja até mais natural que o outro — mas que cria matas cerradas, se fechando em torno do público, numa sensação de sermos engolidos pela vertigem desse crescimento.

É uma pena que as palavras não se articulem com os bailarinos. Parecem um acidente, parecem aleatórias. Um bailarino pega uma das placas e a mostra com um olhar intenso para os outros dois. Nada muda. Mostra outra, e tudo prossegue como era. Se por um lado é muito interessante que seja tão difícil intervir na continuidade dos bailarinos, por outro, com as palavras marcadas nas placas, ficamos à caça de mensagens. Seria um texto? Há algo nos sendo dito pelas

palavras e suas combinações? Seria um poema accidental? O exercício em cena lembra formas de poesia concreta e digital, e uma palavra leva a outra, porém, sem uma precisão poética e um cuidado construtivo. Aqui, palavra esbarra em palavra, e o emaranhado de mato encobre entendimentos.

Talvez o jardim seja um jardim abandonado. Talvez seja um jardim sem jardineiro. E, por isso, talvez as palavras se percam em meio à vegetação que cresce e que tudo encobre. Talvez em algum momento no passado elas fizessem sentido. Talvez, com cuidado e muito trabalho pudéssemos adentrar nesse jardim e entender tudo aquilo que nele existe. Mas, mais que as possibilidades e dúvidas, a indagação que o Jardim Noturno deixa para o público é do que fazemos e deixamos de fazer, da forma como (nos) cuidamos, como (nos) cultivamos e como crescemos. Tal qual as plantas crescendo, a noite também tem seu tempo próprio — misterioso, quase secreto — e todo tempo tem uma força de ação, inevitável, sobre nós.

### **3.71. Memória / Preludiando | Ballet Stagium**

**31/01/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/01/31/memoria-preludiando-ballet-stagium/>

O Ballet Stagium comemora seus 46 anos de atividade em temporada no Teatro J. Safra, com a estreia de Memória e a reapresentação de Preludiando, de 2016. Mais antiga companhia privada em atividade no Brasil, o Stagium se tornou um marco, desde os anos 1970, pelo trabalho com temas e artistas brasileiros em obras que mesclam o uso da técnica clássica com múltiplas referências teatrais e artísticas, em criações originais, que circularam todo o país e outros continentes, e apresentaram — para os brasileiros e para muitos estrangeiros — a potência da dança que se faz aqui.

Enfrentando um difícil período de crise, a companhia se volta para sua história para compor um espetáculo de retrospectiva. Assim vem em cena Memória, que nos apresenta o elenco do Stagium todo vestido de cinza, e pautado pela voz de um narrador que marca a passagem do tempo anunciando, para cada trecho coreográfico apresentado, o nome da obra, o ano de criação, e o teatro de estréia. Só a movimentação e a música das obras é transportada para o agora: muito dos efeitos que foram construídos colaborativamente em figurinos, cenários e adereços,



por exemplo, ficam para trás, nas cenas complexas e cheias de simbologia da companhia. Nessa estrutura excessivamente limpa, parecemos nos encontrar numa conversa com o coreógrafo Décio Otero, lembrando momentos de sua carreira; mas o resultado cênico, com seus cortes secos, e desprovido dos acompanhamentos das obras, não tem tanto do carinho que costuma transbordar dos criadores, dos intérpretes, e do público do Stagium.

Inegável é o prazer de ver em cena, ainda que apenas em trechos, algumas das 80 obras dessa companhia. E a escolha de quais vem para a cena deve ter sido tarefa monumental. Incontornáveis, como Kuarup ou a Questão do Índio, Coisas do Brasil e Batucada acompanham obras que ilustram outras fases do projeto da companhia, como Adoniran, Tangamente e O Canto da Minha Terra, e é inevitável um sentimento de falta, de obras que não entraram no corte, como Diadorim, Quebradas do Mundaréu, Quadrilha, Old Melodies, Bossa Nova, Missa dos Quilombos, Mané Gostoso...

A sensação de que falta algo não é demérito do espetáculo. Pelo contrário, ela atesta o tamanho do repertório da companhia e sua relevância. Mostra que o Stagium tem muito em sua história que vale a pena ver e rever, e afirma a insistência da companhia nesse seu momento de resistência e dificuldade. Ainda que paire sobre Memória o tom sombrio desse revisitar saudoso, complementa o programa a estréia de 2016, Preludiando, que vem mostrar aquilo que ainda há para ser visto e para ser feito pela companhia.

Longe do sombrio, Preludiando mostra Décio Otero em sua melhor forma: lírico, delicado, pungente. Organizada com os prelúdios da obra do maestro Claudio Santoro, Preludiando coloca o elenco da companhia em construções que se apoiam intensamente no outro, ao mesmo tempo em que revelam as capacidades pessoais: são duos, trios e grupos de leveza ímpar, que flutuam, que escorrem, que brotam, e, simultaneamente, afirmam a força de um bailarino, e a força ainda maior das parcerias que estabelecem em cena. No Stagium, criar, assim como resistir, tem sido atividade conjunta, fortalecida pelo todo, pelos apoios, pelas parcerias.

Aqui, vemos as linhas da coreografia de Otero, que extrapolam o clássico e se inspiram em outras formas, nessa obra pontuando intensamente um Expressionismo marcado pelos movimentos agitados de mão que insistem em aparecer ao longo da coreografia. A estrutura cênica remete a uma aula de ballet, e

seus movimentos vão progredindo em andamento, sem descanso e sem cansaço, até um allegro final. Não há espaço para o tédio, que poderia chegar com facilidade numa proposta tão lírica, de música tão calma, e de movimentos tão leves.

O que Décio Otero faz — e o faz e como ninguém mais o fez por aqui, é algo de neoclássico, que vem de fontes do ballet e parece intencionar os seus propósitos, mas que carrega referências outras para se alimentar e se construir. Particularmente relevante, porque há no mundo um grande público para esse tipo de dança. Sem o tom do cômico que aparece em algumas das obras mais recentes da companhia, e sem os temas pontuais que aparecem em outras, o que fica na cena é uma forma de poesia pura de movimento, como há muito não se via pelos palcos daqui, frequentemente ocupados com figuras, com cenas, com personalidades, ou com exclamações, gritos de guerra e palavras de ordem.

Em Preludiando, o grito do Stagium é dança. Sua resistência é sua arte. E num programa como o dessa temporada, é inevitável o entendimento de que essa arte vale a pena, e de que ela não é apenas um marco na nossa história, mas é uma força no nosso presente.

### **3.72. Eu por detrás de Mim | Companhia de Danças de Diadema**

**02/02/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/02/02/eu-por-detras-de-mim-cia-de-dancas-de-diadema/>

Em 2015, as comemorações dos 20 anos da Cia de Danças de Diadema levou a companhia à criação de um espetáculo que, ao mesmo tempo relembra seu histórico e ecoa seu futuro — tratava-se de por+vir, com criações de nove coreógrafos que trabalharam com a companhia ao longo de seu percurso, numa interessante reflexão das capacidades de seu elenco e da potência e relevância da companhia. No repertório da companhia, segue-se a por+vir, Eu por detrás de Mim, que estreou no Sesc Santo Amaro. Trabalho de longa data, idealizado e coreografado pela diretora da companhia, Ana Bottosso, Eu por detrás de Mim vem sendo preparado desde 2014, e chega aos palcos com o frescor e o vigor de uma companhia que mistura o melhor dos adjetivos “jovem” e “experiente”.

São duas as fontes que alimentam a construção da nova obra. Por um lado, a exposição Seu Corpo Na Obra, de Olafur Eliasson na Pinacoteca de São

Paulo, em 2012, trouxe para a coreógrafa a questão dos espelhos, colocados em espaços inusitados pelo artista visual para criar uma sensação de participação dos indivíduos nas instalações. Da ideia do espelho vem um outro paralelo, esse literário, o conto *O Espelho*, centro da obra *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, que discute a questão da identidade e do reconhecimento a partir do ato de se olhar e se procurar num espelho.

A mensagem que Ana Bottosso transmite é a da multiplicidade das individualidades, que é tratada ao longo da obra por processos de espelhamento de movimento, mas também por estruturas de diferenciação dentro da repetição. Assim, na coreografia parecemos ver os bailarinos se desdobrarem, numa atividade constante de identificação de quem sejam eles próprios, quem sejam seus desdobramentos, e quem sejam os outros, em cena.

Contribui muito para essa realização o trabalho técnico dos bailarinos, que numa grande sintonia conseguem retratar os movimentos do grupo como se fossem individuais, e os movimentos individuais como se fossem de outros (ou de outras versões deles próprios). A luz é peça-chave na formação da obra, enquadrando as cenas e os processos de espelhamento, desde uma leve iluminação que parece sugerir uma penteadeira, até os strobos que ampliam os reflexos dos corpos para toda a sala do teatro.

No começo da obra, uma sequencia de breves blackouts já anuncia a questão da repetição e dos desdobramentos, e a cada vez que enxergamos a cena, há algo que continua e algo que nela se altera. Mas tratam-se de alterações tão bem marcadas que pontuá-las fica difícil. Tentamos seguir a quantidade de bailarinos que, numa linha, vai aumentando. E, de repente, há outros bailarinos ao fundo ou à frente do palco. Na luz seguinte, a linha continua, mas já não sabemos quantos eram e quantos são agora, nem se os outros se moveram, se trocaram de lugar, ou se permanecem parados.

O jogo da identificação é bem programado pela coreografia e bem executado pelo elenco e, em sua maior parte, faz prova de um frescor e de uma originalidade que tratam bem a proposta temática. Mas há alguns poucos excessos que distraem da realização da obra. O primeiro deles ocupa toda a duração do espetáculo: a plateia é recebida na sala por uma bailarina sentada numa cadeira, e de costas; quando a obra começa, a bailarina sai da cadeira e busca, entre as

pessoas da plateia, uma que ocupará o seu lugar no palco, durante todo o espetáculo. A estrutura faz sentido, mas não tem nada de original, e falha ao comprometer a percepção contínua do espetáculo pela plateia, que tem essa pessoa de fora (mal-) colocada dentro da cena. Ainda que a pessoa e a cadeira sejam usadas contundentemente pelos bailarinos em algumas ocasiões, ela nada acrescenta, e de fato causa um estranhamento, sobretudo visual, do indivíduo que se destaca da harmonização dos bailarinos.

O segundo aspecto de distração está ligado a essa harmonização visual, e se coloca nos figurinos da obra. Se por um lado a ideia dos tecidos brilhantes e prateados faz uma boa referência ao espelho e sua reflexão, proposta e execução não se encontram, e os figurinos ficam entre ternos largos e pijamas desconfortáveis que, em costuras enrugadas e franzidas, excessivamente marcadas pelo tecido reflexivo contra a luz, ao invés de remeter à noção do espelho, acabam tirando a atenção da movimentação e da qualidade de movimentação da obra.

Ainda que ambos esses casos de excesso partam de propostas sinceras da obra, e justas ao tema, é sua execução que compromete o resultado do todo: naquela cadeira onde poderíamos nos imaginar, passamos a ver, constantemente, aquele outro indivíduo da plateia. Descaracterizado do conjunto, ele não representa diretamente nem os bailarinos nem as outras pessoas do público, nem “eu”, nem “eles”, mas um terceiro elemento que é difícil encaixar na equação, já bastante complexa, do que é proposto.

Mais para o fim da obra, a massa do figurino se dissolve um pouco, e passamos a ver mais dos corpos dos bailarinos, o que soluciona o aspecto robótico-futurista da roupa com um teor de humanidade que, em outros aspetos, transborda no espetáculo. De certa forma, o trunfo de Eu por detrás de Mim é justamente conseguir ultrapassar a rigidez do espelho (e dos figurinos), da neutralidade facial, da acuidade técnica do elenco, da intensa iluminação, para chegar àquilo que se reflete no espelho: o indivíduo, e sua busca por si mesmo.

Sem recorrer a uma adaptação, o espetáculo consegue transportar para a cena o processo da experiência esotérica que é apresentada por Guimarães Rosa em seu conto, em que um narrador não identificado conversa com um leitor quase como se conversasse consigo mesmo, enquanto busca, dentro do espelho, seu verdadeiro eu. O processo é complexo, demandando o esforço por vezes doloroso

de se despir de sua própria identidade, num procedimento entre o religioso e o caótico, de imitação e despojamento, que também se replica na coreografia de Ana Bottosso. Há algo como uma esperança, uma iluminação final e reveladora, mas quando ela chega, o processo já foi tao intenso, demandando tanto (dos bailarinos e do público), que parecemos nos apegar mais ao desdobramento do que à revelação, que dura só um instante, mas que permite, nesse instante, um vislumbre do verdadeiro eu, o eu por detrás de mim.

### **3.73. Shine | Cia Perversos Polimorfos**

**14/02/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/02/14/shine-cia-perversos-polimorfos/>

O prédio da Casa do Povo, no centro de São Paulo, pode passar despercebido por quem anda na Rua Três Rios. No entanto, de dentro de suas salas, ladeadas por janelas que deixam entrar as luzes da noite da cidade, parece dominar uma sensação que se desdobra desse aspecto industrial e moderno, que mistura linhas — muitas linhas — retas e curvas, em combinações que quanto mais são olhadas, mais intrigam. Uma galeria de arte, um espaço de memória, que, mesmo vazio, nos faz olhar em volta e para fora, e descobrir como a cidade se ergue, se mostra e se esconde. Esse espaço, em si poético, acolhe Shine, estreia da Cia. Perversos Polimorfos, dirigida por Ricardo Gali, como parte de seu projeto Retrovisor, que olha para a trajetória da companhia e, mais especificamente nessa obra, dos intérpretes que a formam.

Instalação (pouco) coreográfica, Shine nos coloca em contato com anseios e questionamentos, apresentados numa progressão de cenas que parecem originar de questionamentos pessoais, individuais de cada um dos intérpretes. Nesse esquema, cada cena parece presa a um dos intérpretes-criadores, e seus temas, bastante incertos e nem sempre compreensíveis, abrangem relacionamentos, política, natureza, economia, corpos, e (até) dança. Não há condução, e o próprio programa trata da aleatoriedade e do desencanto que fundamentam a proposta da obra. Para além da inexistência de um enredo, essa é uma característica que se esconde atrás da pretensão de não-significar para além daquilo que se vê — proposta que aparece em muitos momentos da história da

dança, desde o clássico e sobretudo nos experimentos da pós-modernidade, mas que é bastante difícil de se desenvolver quando somos colocados em meio a tamanha quantidade de signos, visuais, verbais, sonoros, e de movimentação.

O que junta as partes de Shine é a luz (assinada por Aline Santini), e a forma da disposição do público no espaço, sentado em colchonetes espalhados linearmente pelo chão, formando uma grade, pela qual os intérpretes transitam. Com o andamento da obra, as variações da luz levam, contundentemente, a ambientações meticulosamente programadas, que são completadas pela alteração dos espaços da platéia, feita em intervenções que não têm nenhuma pretensão de se esconder, num uso reconhecidamente contemporâneo da contra-regragem como elemento perceptível da construção cênica, e que não se disfarça, não tenta criar ilusões — diferentemente da luz, que é inteiramente ilusionista e determinante nessa obra.

O efeito resultante desses contrastes é interessante. Há valor igual em olhar os intérpretes e olhar os contra-regras, ou em olhar as luzes, ou em olhar as sombras que se fazem pelo espaço, ou mesmo em olhar como o lado de fora se altera (ou não) por aquilo que ali dentro se faz. Dentro de sua individualidade, cada uma das cenas é intensa, mas, no todo, o conjunto dessas intensidades é um brilho ofuscado e limitado, porque não ultrapassa o território plástico de um ou outro trecho da obra, nem colabora para um todo — como o faz a luz do espetáculo.

O que depreender desses corpos que (falando ou não), parecem nos gritar, constantemente, mas cada um à sua vez, ao longo da longa obra, “este sou eu”, “isto é o que eu penso”, “isto é o que eu vivo”? Como nos encaixamos — enquanto público — nessa apresentação que, de tão íntima, nos coloca ali, no meio dos artistas, e não como observadores distanciados? Talvez a resposta seja que, tal qual as múltiplas partes de Shine, nós não nos encaixamos. Apesar de dividirmos um espaço com os performers, esse espaço não é um espaço comunal: é um espaço deles, onde somos invasores. Entre os colchonetes, eles passam demarcando o território que não é nosso. E quando precisam de mais espaço, somos removidos do caminho. A única interação entre platéia e intérpretes vem em um discurso que fala muito e longamente, num grande exercício teatral, mas que parece programaticamente escapar de dizer algo. Sempre à beira da significação, as frases se cortam, até o público passar a ser questionado sobre seus rendimentos

mensais, de onde se acha um cordão para se pedir dinheiro à platéia, transformando-a em membros de uma associação temporária, que, ficamos então sabendo, precisará eliminar um dos intérpretes da execução da última cena.

À parte algumas cenas de cômico gratuito, recebido entre o riso e o incômodo, o tom geral de Shine é sério e quase sombrio, ainda que não haja certeza do motivo da seriedade. O final, um ato ilusionista que culmina no desaparecimento dos bailarinos, entre as luzes e a fumaça, aumenta a impressão de um show de mágica, a que assistimos prontos para a surpresa, mas sem saber o que acontece, como acontece, ou porquê de fato acontece. Questionamentos interessantes, mas que não parecem programáticos da obra — de fato, fora a luz, pouca coisa parece programada ou dirigida na obra, que enviesa por uma proposta que, dependendo de quem a ela assiste, cai para o tudo vale ou, menos positivamente, para o qualquer coisa vale.

Nesse mesmo caminho se encaixa o título, mas pra ele, parece existir, fora da obra, um desejo de explicação. O texto do programa (em si um grande cartaz da obra) apresenta Shine como uma entrada de dicionário, com 8 acepções inventadas, que parecem, mas só de leve, nos revelar um pouco da proposta dessa “não obra” de “partituras cotidianas desencantadas”, desse “depósito coletivo de desabafos” “tentando dar sentido ao abstrato”. Questionável. Dar sentido é algo da ordem de fazer-se entender — não é o questionamento pessoal, mas a capacidade de articular esse questionamento para que um outro o entenda, e, ainda que Shine pulse intensamente com os questionamentos de seus intérpretes, não há na obra direção ou organização suficientes que ajudem a transformação da sensibilidade individual em uma sensibilidade compreensível.

Shine demanda atenção, requer disponibilidade. Se não formos — ou não nos deixarmos ser — seduzidos pelos intérpretes e seus questionamentos — atividade que demanda um certo esforço e bastante disposição do público — a obra pode ser facilmente recoberta e engolida por sua luz e pelo espaço de apresentação — que brilham, intensamente, mas, mais que isso, parecem convidar e cativar o olhar. Mesmo que pré-colocados numa posição meditativa — no espaço inicialmente da penumbra, e com a indicação de que ocupemos os primeiros 20min da obra de olhos fechados — às vezes é difícil focar nos corpos “em busca de um tesão já esquecido”, sobretudo dentro de um ambiente e uma ambientação tão excitantes e

estimulantes como os que encontramos, e esperar que uma forma de brilho não seja ofuscada por uma outra.

### 3.74. *Adastra* / *Risco* | Balé da Cidade de São Paulo

29/03/17 - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/03/29/adastra-risco-bcsp/>

A primeira temporada do Balé da Cidade sob a nova direção de Ismael Ivo trouxe a estreia de *Risco*, assinada por Sérgio Ferrara, e reprisou *Adastra*, criada por Cayetano Soto em 2015, e presente no repertório da companhia desde então. *Adastra* tem bons motivos para continuar sendo dançada: a obra é uma das jóias do BCSP. A coreografia é requintada, a música é melódica e sedutora e a iluminação é dinâmica — um conjunto que fascina e encanta o público, e demonstra o seu valor a cada apresentação. Porém, também como uma jóia, essa obra precisa de certos cuidados especiais em sua conservação.

Há um ano e meio no repertório da companhia a obra continua tão impressionante quanto sempre, e chega ao seu final com um inegável gosto por mais — são raras as vezes em que desejamos que uma coreografia fosse mais longa (normalmente o efeito é justamente o contrário), mas esse é o caso aqui: *Adastra* termina e, imediatamente, poderia recomeçar, de novo e de novo — uma pena não ter sido usada para o novo projeto “Bis no Municipal”, em que os grupos que se apresentam reprisam trechos das obras, permitindo nesse momento que o público as fotografe e filme.

Porém, especificamente nessa temporada, essa jóia está menos brilhante, menos polida do que já a vimos anteriormente. Um sentimento de imprecisão domina essa temporada [*Adastra* tem rotação de dois elencos, e nessa temporada foi assistido o elenco do dia 28 de março], de forma que a coreografia que continua deslumbrante nos solos, mas mostra notáveis problemas de ensaio nos conjuntos, estranhamente fora de sincronia. Triste dificuldade para o corpo do BCSP, que normalmente demonstra, além da expressividade, um grande apuro, e nessa situação parece não estar pronto: como se a obra tivesse sido montada às pressas, e sem o tempo de trabalho e de limpeza necessários, e que são de praxe, sobretudo para uma obra que já tem um ano e meio de vida e de trabalho. Talvez entre os motivos para essa sensação de despreparo estejam a mudança recente na



direção e, em certa medida, no projeto artístico da companhia, que anuncia novos ares. Mas, mesmo dentro dessa nova situação, continuamos com uma dada expectativa do Balé da Cidade, que não foi atendida nos níveis a que estávamos acostumados.

Em 2015, o Da Quarta Parede já observava *Adastra* como um ponto alto da temporada do BCSP, num elogio às suas linhas brutas e resistência, que colocam os corpos dos bailarinos em tensões que resistem ao movimento, criando múltiplas torções sustentadas, levantamentos inesperados, movimentos de deslizar pelo palco, e uma possibilidade imensa de erro, presente em risco, mas que nunca se transforma em desastre. Mesmo os problemas encontrados nessa temporada não desmerecem o elenco, e parecem algo mais pertinente ao trabalho dos ensaiadores da companhia, e dos responsáveis pela constante manutenção da obra. O elenco, em si, seduz mesmo de costas: uma das insistentes imagens do espetáculo traz os bailarinos subindo do fosso da orquestra para dentro da cena. Nessa posição, com os rostos escondidos do público, e toda a possibilidade de intenção sendo transmitida por seus corpos, iluminados indiretamente pela contra-luz, eles caminham se afundando no palco, para depois comporem seus pequenos grupos de movimentação.

Esse exemplo de posicionamento inesperado ecoa em outros elementos da obra, sobretudo na interessante construção de uma iluminação composta de focos de diversos tamanhos, alguns deles móveis, e que criam efeitos de recorte no palco, separando espaços de ação, sem, no entanto, emoldurar os corpos o tempo todo, que dialogam também com o espaço escuro ou na penumbra, e não só com o iluminado.

Novamente trabalhando com essa companhia, é impossível não notar uma repetição de uma imagem, aparentemente no gosto do coreógrafo — que havia anteriormente criado já duas peças para o grupo, em 2008 e 2014. Trata-se da imagem de algo que cai, invadindo a cena. A canela em pó, da obra de 2008, *Canela Fina*, e aqui, uma chuva de peças brilhantes, que parecem vir ilustrar o tema retratado pelo título da obra: *Adastra* vem da frase em latim *per aspera ad astra* (pelo esforço, o triunfo). Triunfo que se faz na frase pela imagem dos astros/ estrelas (*astra*), e que aqui parecem chegar para os bailarinos. Infelizmente, essa chuva dessas peças brilhantes se realiza até que discretamente, e apenas no fundo do

palco. Infelizmente porque, se entendida como a glória do título, nos deixa com o desejo de que tomasse a cena completamente, transbordasse pela platéia e nos invadissem desse triunfo compartilhado. Uma glória, portanto, não tão grande, mas que não diminui a realização da obra, recebida pelo público com entusiasmo e uma sensação geral de impacto.

É difícil seguir *Adastra*, e, com *Risco*, a estratégia pareceu investir justamente no impacto visual: enquanto *Adastra* se sustenta pela especificidade e qualidade da coreografia, *Risco* aposta todas as fichas na ambientação. Denominada no programa como uma “instalação coreográfica de dança”, a obra tende a um aspecto teatral e operístico, que aposta na grandiosidade do visual para forçar um caráter épico, alimentado pela música dramática de Gustav Holst e Otorino Respighi, executada ao vivo pela Orquestra Sinfônica Municipal, com regência de Luis Gustavo Petri, mas que não se repete nos corpos e, muito menos, na dança da obra.

Uma grande quantidade de projeções — em múltiplas telas, desde o fundo nú do palco, até três pedaços do chão que se levantam em várias ocasiões — contribuem para o sentimento de grandiosidade. Mas, o resultado, de fato, é um excesso de vídeo, que funciona como plano de fundo, mas que não dialoga com o que está no palco, parecendo pedir ao público para não dar atenção aos bailarinos, que usam seus corpos constantemente para se debater, estrebuchar e gritar em cena, vestidos em preto, branco e cinza, contra o panorama colorido e vivo dos grafites e cenários de São Paulo projetados repetidamente.

Há imagens interessantes na obra, mas o que elas podem nos dizer é algo pouco claro. A cidade é hostil? Entre os gritos e a violência dos movimentos, há algo de ameaçador — mas a ameaça é algo de fundamental para o épico, que parece um projeto aqui e em *Risco* é construído em cenas, mas não em dança: a coreografia, em si, que não tem assinatura de coreógrafo, lembra obras do *Dançographismus*, o projeto do Balé da Cidade que dá a seus bailarinos primeiras oportunidades de coreografar, em situações menores que as temporadas do municipal. Infelizmente, as obras lembradas não são as melhores do projeto. Com a direção da obra voltada ao visual, o que se sobressai são os efeitos, e não a dança.

Com que propósito isso se dá? Retratar a cidade é um tema recorrente na companhia e apareceu, a grosso modo, em praticamente todas as gestões

anteriores. Ou seja, o tema em si não é novo e já foi trabalhado em muitas referências e muitos modos, e com muito mais dança. O que há de imediato aqui é a associação dessa obra com o momento atual da cidade, das dificuldades financeiras da gestão cultural, e de constantes embates entre artistas e o governo, que chegam, por exemplo, em recentes protestos em torno do Theatro Municipal.

Como avaliar *Risco*, nessa situação? Por princípio, *Risco* é uma coreografia importante. Trata-se de uma questão histórica: além desse momento tão específico, esta é a primeira coreografia de uma nova gestão, que, acreditamos, pode trazer bons frutos. Isso bastará para que ela seja lembrada, como um marco, não estético — e decididamente não coreográfico — não uma questão de mérito, mas de um marco pessoal, na história dessa grande companhia, desse grande novo diretor, e, talvez, da cidade. O difícil paralelo é que, enquanto isso, *Adastra* fica lembrada como uma das grandes obras da companhia. Uma das melhores, senão a melhor, do repertório recente, como o próprio programa salienta.

*Adastra* é realmente uma jóia, seu valor é intrínseco. *Risco* é de outra matéria. Emocionalmente, socialmente, ou pessoalmente, podemos dar a ela o valor que quisermos. Ela pode ser tida como um marco, como incontornável, como expressiva e representativa. Mas esse valor (ou a negação dele) é algo colateral. Não vem da obra, e sim de seu contexto. Com todos os defeitos que nela se inscreverem, *Adastra* continua sendo uma jóia, mesmo que eventualmente esteja desgastada, escondida, ou mesmo abandonada. Com todos os holofotes que sejam colocados sobre ela, *Risco* pode chamar a atenção, mas seu valor é de outro tipo. Dialoga com certas estruturas da arte — e da cidade de São Paulo — porque encontra a beleza e o apreço no que não necessariamente tem em si um valor elevado, ou notável importância. Nesse sentido, *Risco* é valiosíssima, mas essa é toda uma questão de interpretação, e que não emana diretamente da obra, mas do olhar que sobre ela colocamos: e esse olhar é enfeitiçado pelo brilho dos holofotes, das cores, da música, das projeções, da água, das tintas, dos trapézios, dos bailarinos alados... Um brilho exagerado, que, na verdade, ofusca mais do que ilumina.

### **3.75. por + vir | Companhia de Danças de Diadema**

**31/03/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/03/31/por-vir-cia-de-dancas-de-diadema/>

A comemoração dos 20 anos da Companhia de Danças de Diadema, se deu em 2015 com a criação de *por+vir*, espetáculo de Ana Bottosso que contou com coreografias de oito coreógrafos, além da própria diretora da companhia, num momento de reflexão que discute aquilo que já foi feito, e aquilo que a companhia ainda virá a fazer. Os coreógrafos convidados já haviam todos passado anteriormente pela companhia, criando, nessa nova ocasião, peças então inéditas junto do elenco atual. O resultado é um espetáculo de múltiplas referências, mas que não se perde, com uma costura e alinhavo bem feitos pela diretora, e por uma equipe técnica que sustenta a obra, junto das criações dos coreógrafos.

De volta à capital, o espetáculo em cartaz na Caixa Cultural começa no hall, com a coreografia-instalação *Nós de Nós*, de Cláudia Palma. Silencioso preâmbulo, nos mostra os bailarinos um a um, sozinhos, separados, e depois se aglomerando, explorando as possíveis interações entre os corpos, que se espremem e se fundem, quase como cristais, ou rochas maleáveis, com os olhos vidrados e os rostos vazios de expressões. Colapsando, esse aglomerado, ou nó, fica ali no chão, no meio da platéia à espera de entrar na sala, para depois começar mais uma vez a se desamarrar, dissolver, e, um a um, os bailarinos vão se soltando, voltando ao espaço separado. Boa reflexão para uma companhia contemporânea, o exercício é o de tornar-se grupo e o de ser indivíduo, não a partir das características de cada um, mas a partir daquilo que faz o grupo continuar: o movimento, a dança.

Reflexão sutil, marca um tom sóbrio, que não predominará pelo espetáculo, mas que se mostra vez ou outra, sobretudo nas obras de sua primeira metade. Se o programa nos fala sobre o olhar acolher, sobre o aconchego do corpo, o que se demonstra é menos macio e quentinho, é algo da aspereza do contato forçado, e da maleabilidade insistente do corpo, que resiste, se adaptando, ora se transformando em grupo, ora se separando em indivíduo. Há aí um tema, uma proposta, uma possibilidade de discussão, mas o exercício é primário — um bom primeiro passo para a criação de algo para o público, mas, como está apresentado, ainda algo que parece servir ao grupo mais que às pessoas do lado de cá da platéia, mesmo que os bailarinos estejam, nesse momento, em nosso meio.

Esse é um risco da dramaturgia de por+vir. Nove criadores, para 70 minutos de obra é uma estrutura que grita constantemente por um equilíbrio muito complexo e muito delicado, que depende de múltiplos fatores. Felizmente, a mão de Ana Bottosso, que junta esses pedaços todos, é forte nas costuras. Bakú, sua contribuição para o programa, não é uma cena, mas um conjunto de intervenções que aparecem entre algumas das cenas dos outros coreógrafos.

A estratégia funciona tanto em seu sentido prático quanto em seu sentido estético. A partir da imagem de uma entidade oriental que espanta pesadelos, Bottosso coloca em cena um processo micro-narrativo que se constrói em pequenas vinhetas. Nelas, o que se destaca é a qualidade dos movimentos das intérpretes, que incluem a própria coreógrafa e criadora da companhia, numa alusão à noite, ao claro e escuro, ao pesadelo e ao sonho. Esse processo se dá com uma homenagem a Ivonice Satie, que de fato transparece em cena e nos corpos, entre um semblante sério e um corpo ágil, relembrando uma das nossas grandes bailarinas, coreógrafas e diretoras.

Porém, como as múltiplas vinhetas vão aparecendo entre algumas das coreografias, seus maiores momentos apenas chegam realmente mais para o final do espetáculo, sobretudo numa cena com as duas bailarinas sentadas em banquetas, de costas para a platéia, e o duo final em que a criatura mítica se materializa completamente, sendo enfrentada por Ana com um leque. Até chegarmos ali, temos o começo um pouco mais parado, que vem da obra de Cláudia Palma, e também da criação coletiva de Pedro Costa com o elenco da companhia, Caminhos Traçados, que, fiel a seu título, é uma obra direcional.

Em caminhos traçados, os bailarinos estão com os membros estendidos tentando constantemente alcançar algo que não sabemos o que seja, enquanto demarcam o espaço, desenham pelo chão e pelo ar, criando, com o movimento, um mapa que não se registra senão em nossa memória. O conjunto se desdobra em múltiplos duos de queda, de levantamento, apoio e impulso, que vão ganhando dinamismo e parecem aludir a certas referências corporais que veremos em outras das coreografias.

Por exemplo, em .entre pontos., ponto alto da primeira metade do espetáculo, de Fernando Machado, que leva a sério e a cabo o título do conto “A tribo com os olhos para o céu” de Ítalo Calvino, que serve de inspiração para a

criação da coreografia. Aqui, finalmente, parecemos ter algum indício do direcionamento dos olhares, que até então parecia causar estranheza, e nesse momento começa a ganhar sentido.

Os bailarinos partem de desdobramentos corporais meditativos e dessa busca de algo no céu para desenvolver dinâmicas do sagrado em uma dança que lembra um ritual. Não se trata de um sacrifício, mas de uma experiência talvez religiosa, e sempre celebrativa, ainda que sombria. Há algo que se volta para o chão, mas que dele tenta escapar, sendo concretizado em múltiplas formações, sobretudo em uma das imagens que ficam conosco do espetáculo, com o grupo dos bailarinos deitados e passando uma bailarina por cima deles, apoiada em suas mãos.

Essa reflexão sobre a vida, suas condições, e sobre as possibilidades individuais e coletivas chega à beira de um colapso na coreografia seguinte, Gárgulas, de Sandro Borelli, que coloca em cena dois corpos que se refletem, em contorcidas posições de estátuas-vivas. Para discutir a dilaceração física e moral, essas duas gárgulas sublimam o tempo: seu tempo não é o tempo dos homens, o que se marca pela contínua lentidão na movimentação, mas sempre progressiva, sempre sem parar. Nessa estrutura, as bailarinas atravessam e contornam a cena, em caminhos que não exatamente levam a algum lugar, mas que resistem e que insistem, demarcando algo de mórbido, mas inevitável, como o tempo e a morte, sempre iminente.

“Esse Samba É Meu”, de Sérgio Rocha, marca uma mudança no andamento da obra, que começa a se apressar. A cena é uma procissão de carnaval de rua, em que os bailarinos percussionam nas mãos e nos pés, sambando e se divertindo e tratando, bem de leve, de suas experiências pessoais com essa dança. O programa do espetáculo nos diz que a criação surge a partir dos relatos dos bailarinos, questionados com a pergunta “Quando e como foi o seu primeiro contato com o Samba?”, mas, de fato, o que percebemos é essa aura, até contagiante, de festa, que o samba tem.

O que sabemos a mais sobre os bailarinos e suas experiências? Nada. Mas esse é o ponto. O coreógrafo se propõe discutir algo do que defende como uma universalidade do samba na memória do brasileiro, e por isso a obra funciona nos colocando nesse espaço que força a lembrança de alguns momentos pessoais.

Ainda que não nos diga nada particular sobre os outros, tem o curioso efeito de nos dizer algo sobre nós mesmos. Estratégia que precisa ser reconhecida e admirada.

Essa discussão do eu e do outro continua em entremeios, de Mário Nascimento, que coloca no palco cinco bailarinos de botas, numa estrutura sonora que mistura o sintético ao natural, e numa proposta coreográfica que discute o posicionamento e o deslocamento. Coreografia de complexa execução, coloca os bailarinos numa diagonal de luz, variando entre o repouso e a hiper fisicalidade, com a realização de stunts virtuosos que compõem com o espetáculo no sentido de nos mostrar, mais que qualquer outra das coreografias de por+vir, a qualidade técnica desse elenco, que merece ser declarada e reafirmada.

Ainda que não se trate de algo inovador, ou especialmente criativo, o que essa coreografia tem de potência é a exposição, fundamental numa obra como essa, que é uma celebração de uma carreira respeitável, e uma afirmação da relevância atual desse grupo. Poderia-se torcer o nariz para a proposição expositiva, mas não quando ela faz parte desse todo. Entre nove criações, uma que mostra o quanto eles conseguem fazer não é algo de exibição gratuita, mas algo de afirmatividade e de qualificação, revelando uma capacidade e uma potência, e deixando a curiosidade para a continuidade da companhia. É especialmente interessante repensar esse trecho agora, depois da companhia já ter estreado mais uma obra, *Eu Por Detrás de Mim* (que já foi criticada aqui), e que também é, em si, um testamento do apuro técnico desse elenco, que tem sido continuamente trabalhado pela direção, e agora pode mostrar seu bom nível.

A obra seguinte é *1+um*, de Henrique Rodovalho, e, como costuma acontecer em trabalhos do coreógrafo goiano, no primeiro gesto da obra já nos sentimos em sua companhia. Autor de um universo específico, especialmente dedicado a discutir relações interpessoais, aqui Rodovalho nos mostra um duo em que novamente essas relações nos provocam dúvida: elas funcionam ou não? são relações bem sucedidas ou não? Os amores difíceis não são tema novo para Rodovalho, e a coreografia criada especialmente para a Cia de Diadema carrega profundas marcas de outras de suas obras.

Sua beleza é constante, mas sua execução é trabalhosa. Não porque demande uma capacidade para grandes truques, mas porque a movimentação do criador é de uma qualidade única e específica. Seu trabalho com a segmentação do

corpo vai na contramão do que a maior parte dos bailarinos contemporâneos tem como impulso natural de ação e como desenvolvimento e treino prévios, e, aqui, ainda que os bailarinos sejam lindos em cena, o entendimento que eles demonstram da execução dessa movimentação segmentada ainda é rudimentar. Os gestos e as poses de Rodovalho estão lá, mas elas se perdem sutilmente entre as informações já presentes nos corpos dos bailarinos, e aí, acabamos tendo contato com seu trabalho como algo enfraquecido, ou diluído.

Não há diluição nenhuma na obra que encerra por+vir, Novena, de Luis Arrieta. A coreografia é simples e pungente, e, exatamente por isso, eficiente. O chão do palco, preto, recebe três faixas de linóleo cinza claro, que serão desenroladas, uma por vez, indo de um lado em direção ao outro do palco. Cada uma das três faixas avança mais que a anterior, mas nenhuma delas completa a travessia.

Iluminadas por três faixas de luz em gradações diferentes, essas faixas são desenroladas pelo movimento dos próprios bailarinos, que se curvam, se levantam, escorregam, deslizam, indo e voltando pelos caminhos, como se fossem maré. Ajoelhados, navegando, os bailarinos realizam uma oração coreográfica, em direção à luz. Sincera, não exatamente apostólica, mas delicadamente devota. Mãos prostradas, olhando para a luz, à espera de uma intercessão, numa atitude de respeito que nos revela, em suma, o tom geral de por+vir: reverenciando a um só tempo passado e futuro.

### **3.76. À Flor da Pele / Novos Ventos | Raça Cia. de Dança**

**07/04/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/04/07/a-flor-da-pele-novos-ventos-raca-cia-de-danca/>

Em temporada no Centro Cultural São Paulo, a Raça Cia. de Dança apresenta programa duplo, com À Flor da Pele, coreografia mais recente do atual diretor artístico da companhia, Jhean Alex, junto de Novos Ventos, criada em 1999 por Roseli Rodrigues, fundadora da companhia. No palco, se misturam o passado e o presente do grupo paulistano, que aponta seus possíveis caminhos através de uma reflexão coreográfica, mostrando seus novos trabalhos, mas deixando clara sua herança, como pontua o atual diretor. Jhean Alex foi por muito tempo bailarino da



companhia, e, antes de assumir a direção, já assinava remontagens das obras de Roseli Rodrigues, então, não é surpresa que vejamos em seu trabalho referências a essa bagagem, e certas formas de continuidade.

À Flor da Pele interroga público e bailarinos sobre situações da vida atual, marcadas por algo que se traduz coreograficamente como uma violência constante, colocada desde o início da cena em pantomimas de conflito, gestos de provocação, e caracterização de assertividade e de disputa entre os indivíduos, pelo espaço em que estão. Se levamos a sério a pergunta feita pela obra, “o que te deixa à flor da pele?”, a resposta que encontramos no palco trata de uma violência que não é exatamente a violência urbana, mas a violência das relações interpessoais.

O chão é pisado com força pelos bailarinos, e os corpos, e seus estados, são mantidos tensos e hiper-musculares. Todo gesto é esforço, é carregado e é difícil, nessa coreografia excessivamente masculina, que inclusive começa com as mulheres sendo expulsas do palco, já numa estrutura conflituosa. Poderia se dizer que o elenco masculino se sobressai, mas é um caso da coreografia, e não das intérpretes, que terão, em Novos Ventos, o espaço para mostrar sua capacidade técnica. Mas em À Flor da Pele, mesmo de volta à cena, a coreografia para as mulheres é mantida numa (também tensa) dicotomia, que as deixa aladas e aéreas, em grande oposição aos bailarinos, que massacram o chão em aparentes demonstrações de força.

A impressão que se cria é de uma posição incomodamente subjugada, que poderia ser levada como um entendimento de violências domésticas e de relações abusivas. Porém essa leitura tema não é exatamente desenvolvida na cena. Sozinhas ou em parcerias, as mulheres tem cenas mais líricas, lânguidas, contra a brutalidade marcada e estereotipada nos homens, que também se desdobra em provocações e zombaria sobre a masculinidade, sobre a “macheza”.

A dificuldade com a obra é que essas questões, por serem tratadas em um tom por demais leve, também são recebidas pela platéia com leveza. E onde deveria haver uma reflexão sobre a violência e uma resposta à altura a seu respeito, há um incômodo riso compartilhado pelo público, para cenas que nada têm, ou deveriam ter, de cômico.

Apenas ao final da obra, quando o conjunto retoma com novas dinâmicas algumas das imagens e formas já apresentadas ao longo da coreografia, as

mulheres são colocadas em cena de forma mais responsiva, interagindo e respondendo na mesma moeda — que é uma moeda de violência — à brutalidade dos homens. Assim, elas se apegam às formulas das (não tão) pequenas violências cotidianas, que elas replicam para delas escapar, e o momento nos sugere um ciclo, pesado e infeliz, de reproduções de crueldade. Ninguém escapa dessa crueldade, e a única chance parece ser a de inverter a posição de vítima, se tornando, também, cruel.

Proposta tensa, de fato apresenta, sob certa lente, um reflexo desse tempo. Não o soluciona, não dá esperança — mas não precisaria fazê-lo. Precisaria, no entanto, encontrar uma forma cênica de levar a platéia a uma reflexão sincera sobre o tema. Para diluir o sombrio excessivo, a estratégia que vemos é a de se apoiar, de leve, no riso, na zombaria. O risco aí é que a zombaria também é uma forma de violência interpessoal, e que mereceria um tratamento mais sério do que aquele recebido.

Enquanto não há esperança no universo de *À Flor da Pele*, a proposta de *Novos Ventos* é inteira esperança. A imagem de outono, com o palco coberto de folhas secas, e os noturnos para piano da trilha sonora, poderiam ser imagens tristes. Aqui, não são. Há algo de claramente tropical e quente no outono de Roseli Rodrigues.

Poesia sonora, extremamente melodiosa, a coreografia se agarra nas notas da trilha para impulsionar os corpos, que a princípio rolam pelo chão, como se levados pelo vento, também transformado em metáfora visual pelas calças e vestidos esvoaçantes. A essa imagem se opõem outros figurinos, que trazem os bailarinos quase nus, e em um trio que, oscilando na luz âmbar e azul, dá a impressão de que assistimos a algo que se passa num ambiente fechado — aquário, ou, nesse caso, terrário. Por mais “terra” que vejamos em cena, a coreografia permanece aérea, soprada pelos ventos do título da obra, em levantamentos e carregamentos, com uma bailarina sendo lançada de um bailarino ao outro, em múltiplos giros impulsionados, que tiram suspiros de surpresa e de prazer da platéia.

O que há de especial nessa obra é alívio. Normalmente, essa leveza e essa esperança seriam características de um retrato da primavera, mas aqui, Roseli Rodrigues nos chamou a atenção não para as coisas que já chegaram, mas para aquelas que ainda estão por vir. Um solo, com o bailarino em verde, nos lembra do

vigor que permanece, adormecido, no chão debaixo das folhas secas que aguardam ser ventadas — e são, em cena, pelo movimento constante dos bailarinos.

Entre as sequência de duos, acompanhados por chuvas de folhas secas que caem sobre os bailarinos, dois especialmente românticos aparecem em momentos distintos da obra, ambos com os bailarinos em laranja, quase se misturando às folhas. Nesses momentos, os giros, as torções, os levantamentos e as quedas sustentadas, mais que em qualquer outro instante, parecem reproduzir o movimento das folhas secas ao vento, movimento que predomina na obra, que é inteira leveza, inteira brincadeira, e ótima para se assistir, agora que as temperaturas voltam a baixar em São Paulo. Notável solução para a violência da primeira parte do programa.

### **3.77. H.U.L.D.A. | Cisne Negro Cia de Dança**

**07/05/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/05/07/hulda-cisne-negro/>

Na comemoração de seus 40 anos de atividade, a Cisne Negro Cia. de Dança se volta para a figura de sua fundadora, Hulda Bittencourt, e cria um espetáculo que reflete seu gosto pela dança, e a persistência admirável de se manter por esse tempo todo uma companhia de dança particular. Para criar essa obra, a companhia reúne um grupo de artistas notáveis, e com frequentes relações pessoais com a companhia, dirigidos por Jorge Takla, e coreografados por Dany Bittencourt e Rui Moreira.

A experiência de Takla como diretor de musicais é facilmente sentida em H.U.L.D.A., que tem uma estranha assinatura de “roteiro” adicionada aos créditos do diretor geral. Partiu dele a proposta de homenagear Hulda, e dele vem uma sugestão narrativa de se contar a história da protagonista, através das cenas e da movimentação, mas sobretudo de um voice-over que aparece insistentemente ao longo do espetáculo, num tom de entrevista, que parece mirar no coloquial mas realmente atinge o artificial. Sim, há ali uma história que vale a pena ser contada e com muitos detalhes, mas a dificuldade em H.U.L.D.A. é esse lugar não muito resolvido entre o texto histórico e o espetáculo de dança.

Na narrativa, Hulda nos conta que ser artista era o seu sonho, retrata uma oposição de seu pai, e sua dedicação a essa realização. Em cena, encontramos uma personagem protagonista, que na temporada de estreia no Teatro Santander,

foi revezada entre Ana Botafogo e Daniela Severian, parecendo representar algo como o “espírito da dança”. É essa criatura que protege uma bailarina — supomos a jovem Hulda — da figura repressora do — também supomos — pai, e é a chegada dela que faz com que os bailarinos em cena de fato dançam.

Para encaminhar a narrativa, são propostos cinco quadros, que vêm associados cada um a uma das letras que compõem o nome de Hulda, e o título da obra, H.U.L.D.A., assim criando um acrônimo para os cinco temas: Horizontes, União, Liberdade, Dança, Amor. Por vezes certos, por outras forçados, esses pareamentos são guiados também visualmente pelas cenas, através da cenografia de Nicolás Boni, que coloca os bailarinos movendo pelo palco grandes letras brancas para formar palavras entre as quais, sobre as quais, dentro das quais, a dança se realiza.

A proposta é um pouco insistente, e bastante “na cara”, talvez um traço de teatro musical, talvez uma questão do trabalho com o tema. E a obra funciona bem nas passagens de maior integração, como o segundo quadro, União, que retrata a participação e o investimento de Edmundo, falecido marido de Hulda, na formação da escola da Cisne — passagem que conta com ótima coreografia e execução, importante observar.

De fato, a parceria entre Dany e Rui funciona bastante bem, especialmente nesse trecho e no seguinte, Liberdade, que retrata a chegada dos atletas da USP como o momento em que surge a companhia profissional, aqui, explorando o conjunto masculino com uma movimentação inspirada no esporte. O que incomoda nesse quadro é justamente o tema Liberdade: ainda que o trecho seja interessante em si, ele se desvaloriza por essa necessidade imposta de encontrar uma palavra com L para nomear a cena — porque o esforço chega a pequenos e pouco interessantes resultados.

A obra pende para o incompleto porque não se encontra entre o musical narrativo, o documentário histórico e, aquilo que seria de se esperar que ela fosse acima de tudo, espetáculo de dança. E aí, o problema de H.U.L.D.A. é a soma das partes: desconexas como as letras misturadas pelo palco, mas sem atingir, em realização cênica, a solução dada à realização cenográfica, em que as letras se moldam para formar algo compreensível. No todo, o título soa forçado por declarar que precisa se justificar, dando para cada letra um significado que não seria de fato

relevante: a história e o trabalho de Hulda são motivo suficiente para que seu nome seja o nome da obra — nenhuma outra explicação é necessária.

Mais do que na homenagem, há uma insistência nas explicações e nas justificativas, que vêm no título, no programa, na construção dos quadros, e, sobretudo, nas narrativas em voice-over. Dado momento, no início do último quadro, ouvimos Hulda falando sobre a importância do amor pela arte e pela dança: “se não tiver paixão, muda de profissão!”, e este é um dos raros momentos em que o tom da gravação de fato soa honesto. Aqui vemos a declaração de amor de uma grande artista pela dança, e nessa frase entendemos esses quarenta anos e a força que todos a sua volta retratam perceber em Hulda. Mas no restante do espetáculo, infelizmente, o tom de entrevista ensaiada, ou de leitura de texto pronto, predomina incômodo nos áudios.

Hulda não é a única a falar em H.U.L.D.A., também ouvimos a voz de Maria Pia, com quem Hulda dançou — essa inegavelmente sincera — e a voz dos bailarinos, que vêm à frente do palco para nos dizer “eu sou um cisne”, dentro da homenagem à companhia e seu nome — e ao espírito do Cisne Negro — que é feita com uma montagem musical que se apoia mais na Valsa das Flores de O Quebra Nozes do que em referências de O Lago do Cisne, talvez um reconhecimento — muito leve, se o for — do balé de natal, também composição de Tchaikovsky, e, esse sim, uma obra recorrente no repertório da Cisne.

Teria sido interessante ver essa imagem e potência do Cisne Negro, que dá nome à companhia, mais desenvolvida nessa obra comemorativa. Mas as escolhas foram em outro caminho. H.U.L.D.A. é uma obra que se lê como um livro de história infantil, que organiza texto e imagem, mas nem sempre a mão do ilustrador e as frases do escritor conversam bem entre si, ainda que ambas partilhem da mesma ideia, e operem na mesma chave descomplicada. O que é especial nessa homenagem é a reflexão — merecida — sobre um indivíduo dominante e determinante na cena da dança paulista. E, aí, faz muito sentido que as convidadas especiais não sejam versões cênicas de Hulda, mas algo ainda maior: mais que uma reflexão sobre Hulda, H.U.L.D.A. é um discurso sobre a dança, sobre a nossa dança, sobre a nossa história, e, sobretudo, sobre o amor pela dança — e, por isso, uma proposta preciosa.

### **3.78. Gaksi / Tail Language | Art Project BORA**

**31/05/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/05/31/gaksi-tail-language-art-project-bora/>

Com duas apresentações no Centro Cultural São Paulo, trazendo pela primeira vez para o Brasil as obras Gaksi, e Tail Language, o Art Project BORA, companhia da Coreia do Sul coreografada por Bora Kim encerrou a programação do ABCDança 2017, que levou apresentações e atividades diversas para 8 cidades da grande São Paulo e para a capital, ao longo de mais de um mês de programação.

Gaksi, de 2015, é um solo interpretado pela própria coreógrafa, que se propõe discutir o lugar da esposa na Coreia atual, a partir de uma referência a uma HQ intitulada A Máscara da Noiva. Representando a visualidade da máscara, Kim usa um leque aberto na frente do rosto, segurado pela boca, e, durante a maior parte do espetáculo, não podemos ver suas expressões. O que pode se ler como um apagamento da individualidade se reflete também no jogo cênico, que investe numa oposição de luz e sombra, e de recortes luminosos, delimitando o espaço vazio da cena por onde Kim se movimenta, e que também remete ao universo de criação e aos traços do Manghwa, o estilo de quadrinhos sul-coreano.

Trabalhando com micro movimentação, sobretudo das extremidades do corpo, em dinâmicas sempre muito controladas, a coreógrafa cria estados corporais de constante tensão, que não chegam a traçar a ironia ou a sátira sugeridas pelo programa, mas que constróem bem perceptivelmente uma situação de conflito interno. O gestual muitas vezes lembra pequenas tarefas domésticas, no que pode ser entendido como uma referência indicial. Porém a particularidade de se assistir a algo que parece ter uma clara mensagem, mas que vem de uma cultura tão distante, é justamente o debate entre identificar se esses gestos são derivados das ações, ou se são gestos rituais e simbólicos de algum elemento da cultura desconhecida, ou de uma técnica de dança específica.

Esse espaço para entender a obra como referência ao ritual ou simbólico também se sustenta pela estrutura de luz e sombra que aumenta uma sensação de sacrificial, sobretudo quando a luz se recorta como uma faixa vertical menor do que o próprio corpo da intérprete, que parece presa a esse espaço, ainda que dele tente fugir — uma leitura do próprio tema, a questão do casamento e do posicionamento da mulher frente a essa expectativa / obrigação.

Se há uma dificuldade em Gaksi, é a questão da tradução dos comentários tecidos pela obra. Tão enraizada na reflexão sobre uma cultura que não é a nossa, a obra nos chega com diversos indicativos e sugestões, mas a dança não é em si uma forma fácil de transposição de conteúdos. Mais que isso, para conseguirmos entender o discurso satírico da proposta da obra, precisamos entender não só aquilo que ali se apresenta, mas também as referências que são satirizadas. Não há possibilidade de alcançar a sátira sem o entendimento daquilo que é parodiado, mas o que podemos apreender é de fato uma estrutura de rigidez e de contrição, que se traduz pelo movimento.

A ideia de tradução e de entendimento também é fundamental para discutir Tail Language (de 2014), que completa o programa do Art Project BORA. Quando a cortina abre, encontramos o palco iluminado por luzes rebaixadas, com as varas a uns dois metros da cena. No palco, estão peças de roupa estruturadas, que ficam paradas em seu lugar sem que ninguém as vista. Adentram a cena os bailarinos em posições animais, às vezes em quatro patas, e o aspecto geral, com a estrutura da cena e a movimentação, é de que observamos um viveiro.

Entre o vestir dessas carapaças e o mostrar o que há debaixo delas — o corpo dos bailarinos, visível entre os figurinos que vão do pijama à roupa íntima — a coreografia parece sugerir uma ligação entre o humano e o animal. Não à toa, a criação partiu de cinco personagens de fábulas orientais, e ainda que não haja um trabalho percebido com a fábula enquanto narrativa, ela serve de tema, bem como seu propósito geral: nas fábulas, as personagens animais são humanizadas para ilustrar possibilidades de comportamento humano. Aqui, o processo se inverte, e os humanos são animalizados para discutir o comportamento e a comunicação. Dessa proposta vem o título, referência à investigação empreendida pela coreógrafa do uso dos rabos pelos animais para a comunicação.

Parece inevitável a associação entre o humano e o animal, e a presença das roupas sobre o palco, resistindo como carapaças, como exoesqueleto, reforça uma sensação de que a equação proposta tenta nos demonstrar que o humano é um animal vestido de uma carapaça social, que pode ser deixada de lado e re-colocada, conforme a necessidade, a conveniência ou o objetivo de cada indivíduo. A coreografia explora comportamentos de bando, em ações conjuntas, mas também carregando os traços da conformidade do indivíduo ao grupo, bem como algumas

marcas de liderança e de dominância — todos esses, aspectos que podem discutir tanto o animal irracional como o humano. Se a sensação de viveiro do começo da obra colabora para distanciar a plateia daquilo que acontece no palco, logo as luzes são erguidas, e os bailarinos passam a usar o corredor da frente da primeira fileira como se fosse mais uma saída de cena, o que culmina, ao final do espetáculo, com uma completa invasão do espaço da plateia, com as roupas sendo dobradas no palco e depois colocadas em nosso meio, ocupando cadeiras.

Assim, da posição de observadores desse microcosmo, passamos à reflexão de sujeitos participantes dele. A plateia, indiretamente iluminada, é rodeada por esses novos “indivíduos” representados pelas vestes deixadas para trás. E a leitura transita entre a comunicação dos animais e a comunicação e as ações dos humanos, enquanto animais. O limite dessa brincadeira — posto que o espetáculo é quase lúdico — vem em um solo final, justamente enquanto as roupas são dobradas e colocadas na plateia — esse solo, com uma carga animalesca cada vez menor em sua movimentação. O espaço da cena, se abrindo para incluir a plateia, parece nos refletir, e as questões que carregamos são várias. Desde a observação curiosa do outro, até as possibilidades de comunicação e de identificação de nós mesmos.

A escolha das obras é relevante para encerrar um festival como o ABCDança, que marca uma passagem do formativo e do amador ao profissional — os bailarinos que dele participam possuem DRT, mas a origem dos trabalhos da mostra é claramente o meio amador. No espaço de formação e de profissionalização, muitas dessas estruturas comunicativas, dos papéis sociais, e dos comportamentos de grupo, podem ser observadas, e as reflexões que as apresentações do Art Project BORA trazem nesse contexto vão muito além da observação do alheio, do estrangeiro, do desconhecido, e pesam sobre os importantes temas da constituição dos artistas, da formação de suas obras, e de suas estratégias de comunicação com o seu público, sobre o seu público, e para o seu público.

### **3.79. Suíte de Raymonda / Primavera Fria | São Paulo Companhia de Dança**

**08/06/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/06/08/raymonda-primavera-fria-spcd/>



Em junho, tornou-se clássico assistir à temporada da São Paulo Companhia de Dança no Teatro Sérgio Cardoso, com programas semanais que incluem, de praxe, estréias da companhia e obras do repertório recente. Ótima ocasião para aumentar o contato e a frequência do público, e para rever algumas criações que perduram. A surpresa de 2017 foi a abertura da temporada com o — também já muito esperado — Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, costumeiramente recebido no segundo semestre, e do qual têm saído obras especialmente relevantes para o repertório da companhia e para as platéias que a acompanham.

Não só a antecipação do Ateliê surpreendeu esse ano, mas também a presença nele de uma coreografia clássica. *Raymonda*, originalmente criada em 1898 por Marius Petipa para o Ballet do Teatro Mariinsky, e que vem ao palco numa versão com Remontagem assinada por Guivalde de Almeida. A longa introdução da suíte dá ao público, na platéia ainda acesa, o tempo de se preparar para o que está por vir, e de se ambientar na música de Glazunov, que foi frequentemente descrita por coreógrafos como George Balanchine como uma das melhores peças de ballet de todo nosso repertório.

O exagero não é gratuito. Melodiosa e cadente, a trilha de Glazunov abre um espaço invejável para a composição coreográfica e para o desenvolvimento da performance dos bailarinos. E aqui, nem a coreografia, nem o elenco da SPCD desapontam. O *timing* aguçado dos intérpretes, levado pela progressão natural da música, garantiu uma fluidez entre os movimentos e uma precisão em sua realização que traz à memória as melhores dentre as realizações da companhia, e deixa uma impressão positiva, sobretudo dentro do domínio do clássico.

Se a movimentação se constrói a partir do exibicionismo técnico, os maiores sucessos desse programa são a solista que faz o papel-título, Paula Alves, que além da técnica afiada e de pés que conseguiriam prender a atenção mesmo que não fossem o foco do trabalho, tem uma expressividade, naturalidade e segurança na execução que vinham fazendo falta nos palcos daqui; notáveis também, são as bailarinas do conjunto que realizam um *pas de quatre* milimetricamente preciso.

No corpo de baile, os homens acabam prejudicados. A coreografia hiper técnica funciona menos bem com eles, e as sequências — difíceis e atrevidas, isso é inegável — de giros, pelo menos na estréia da companhia, mostram aquilo que

ainda podem vir a ser, mas que no, momento, não são: e os giros terminavam incompletos, com linhas e eixos cambaleantes. Com uma obra tão musical, qualquer imprecisão no tempo e na execução parecem saltar à vista, e, nesse sentido, *Raymonda* é um risco, mas um risco do qual, no geral, a São Paulo Companhia se sai bem.

O mais importante dessa obra nesse espaço, o Ateliê, é mostrar que aqui se faz ballet, e se faz ballet bom. Do outro lado da moeda, os problemas conceituais abundam. O ateliê é de “coreógrafos” brasileiros, mas a ficha técnica coloca Guivalde como remontador, e Marius Petipa como coreógrafo. Forçar essa indistinção é uma forma de desvalorizar o trabalho dos indivíduos envolvidos e, sobretudo, carrega problemáticos traços de amadorismo, remetendo às estruturas de festivais competitivos de dança clássica em que títulos e nomes parecem brotar espontaneamente, sem reflexão, e sem cuidado.

Mesmo que aceitemos uma paridade entre Remontador e Coreógrafo, ainda é cabível questionar se aquilo que foi apresentado trata-se mesmo de uma Remontagem da obra de Petipa, e não apenas de uma nova versão para um enredo / tema / noção. Essa interrogação se desdobra em outras, e questiona-se a possibilidade de chegar à versão primeira coreografada por Petipa, que é dada no programa como referência. Sobre isso, no caso de *Raymonda*, haveria um pouco mais de sorte, porque a obra foi preservada longamente em repertório na Rússia. Porém, o próprio remontador diz no programa que se inspira das várias versões de *Raymonda* que conhece, o que reforça a impressão de uma colagem de referências, que não é a ideia de uma remontagem ou reposição.

Mesmo que houvesse uma versão preservada desde 1898, ainda seria fundamental questionar o acesso a tal versão, a transmissão dessa versão de um indivíduo a outro até chegar no remontador que agora nela trabalha. Ou seja: até que ponto ainda é possível dizer que estamos realmente remontando Petipa. Fedor Lopukhov, diretor do Mariinsky de 1922 a 1930 foi um dos maiores responsáveis pela recuperação das coreografias de Petipa, porém, ele mesmo escreveu que nas versões que apresentava ele não tinha nem medo nem receio de “corrigir erros” do coreógrafo, nem de alterar a coreografia conforme achasse adequado — ou seja, mesmo nas obras que se preservaram, estaríamos tratando de versões, adaptadas,

inspiradas da obra de Petipa (ou daquilo que se atribui em dado momento a Petipa), mas não necessariamente de remontagens.

O que é *Raymonda*? — é a pergunta necessária de se fazer. É uma história, um enredo, um libretto? É uma coreografia, um conjunto de movimentos específicos e realizados de determinada maneira? É uma composição musical, uma trilha sonora? Na versão que a São Paulo Companhia agora nos apresenta, encontramos intensamente a trilha sonora, já os movimentos, não são necessariamente referencia à versão que se lista como original, e, a história, como apresentada no formato suíte, é completamente diluída. Sim, ela vem do terceiro ato de *Raymonda*, no qual todo o enredo já se resolveu e estamos apenas apreciando a dança — forma justa, válida e interessante, mas que não serve necessariamente de apoio para uma identificação da obra.

Disso tudo, o mais importante é o papel de uma companhia profissional na formação e educação das platéias. Há uma distinção entre criar para um festival competitivo de dança e para uma grande companhia como esta, e os trechos de repertório clássico da SPCD ainda não definiram completamente seus posicionamentos. O que é realmente positivo é que esses posicionamentos — e a bagagem teórica e histórica que no ambiente profissional vem atrelada a eles inevitavelmente — têm, aos poucos, se esclarecido. E não só os posicionamentos, mas também os resultados. Se há o que se discutir na apresentação da ficha técnica dessa *Suíte de Raymonda*, não há discussão sobre a qualidade da proposta, e o bom nível da execução — possivelmente, os melhores dentro do repertório clássico da São Paulo Companhia.

Esse primeiro programa da temporada de junho trouxe de volta *Ngali...* de Jomar Mesquita, e *Pivô*, de Fabiano Lima, ambas do Ateliê de 2016. Um pouco amadurecida, *Ngali...* continua impactante, muito bem dançada e ainda mais aplaudida pelo público. Já *Pivô*, não teve a mesma sorte: o que já foi apontado como problemas dessa obra continua tão presente quanto no ano passado, com a distinção de que, dessa vez, tivemos alguns acidentes em cena, sobretudo na manipulação das bolas de basquete, que, sem sucesso, tentam sustentar a obra.

Entre essas duas reprises, mais uma estreia completa o programa, *Primavera Fria*, de Clébio Oliveira — esta, sua terceira vez criando para a SPCD. A obra chega recoberta de conceitos e de propostas (psic)analíticas que não são

(completamente nem) facilmente percebidas. O curioso é que essas propostas não são realmente fundamentais para a realização da obra, e o que a sustenta é uma coreografia intrincada, trabalhada em movimentos espasmódicos, apressados, de corridas, com um gestual que parece se espalhar pelo espaço. A impressão, catatônica, é de um desacordo, dos bailarinos consigo mesmos, ou dos bailarinos entre si.

De tamanha fisicalidade, resulta um esgotamento físico, mas também emocional, que compartilhamos com os intérpretes. Todo esse efeito é acentuado pela trilha sonora original de Matresanch, que mostra um trabalho cooperativo de sucesso entre o coreógrafo, o músico e o elenco. Com os membros esticados e se debatendo, os bailarinos constróem uma poética de pequenas torturas mentais, reflexão que pesa sobre ideias de formas de sofrimento que nos infligimos. Aqui, resvalamos nos temas que o coreógrafo descreve no programa, mas, para neles realmente entrarmos, precisamos de desenvolvimento mais potentes. Vemos, por exemplo, como que chamando a atenção para os temas de relacionamentos e perda, uma sequência, seguida de um black-out que deixa uma grande sensação de fim antecipado, em que os bailarinos, em múltiplas formações de casais, se beijam. Esse fim falso é seguido de uma passagem que encaminha para o fim da obra, especialmente interessante, com um trabalho de solos e duos inspirados em queda e desequilíbrio, com figurinos cada vez mais chamativos.

O que isso tudo quer dizer não sabemos ao certo. Há algo que se perde na tradução entre a proposta e sua apresentação e percepção. O curioso é que aquilo que se perde e aquilo que não se compreende enquanto conteúdo concreto, de alguma forma é transmitido enquanto sensação. A combinação da música, da coreografia e da execução brilhante do elenco, nos coloca junto deles num estado acelerado, respirando depressa, e o coreógrafo consegue produzir um efeito de caos mental contundente, sensível, partilhável.

Se a articulação de seu discurso nos leva para um lugar confuso, a realização de sua obra nos leva para uma certeza. Nesse ponto, ambas as estreias da noite convergem. Aquilo que está no palco é bom, é de qualidade, é importante, é bem feito; mas é diminuído por aquilo que a companhia decide falar e nos apresentar de seus processos em seus programa. Sim, é um problema, mas um problema muito melhor do que se fosse o contrário, e o discurso fosse melhor do

que as obras — não é esse o caso. Se nos últimos anos, o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros serviu para mostrar a capacidade dos nossos artistas, e para deixar um gosto de satisfação inesperada, aqui ele estabelece o nível e o tom para a temporada — mas também para sua continuidade, e para a continuidade da companhia, às vésperas de celebrar sua primeira década.

### **3.80. Não te Abandono Mais, Morro Contigo | Cia Carne Agonizante**

**17/06/17** - [daquartaparede.wordpress.com/2017/06/17/nao-te-abandono-mais-morro-contigo-cia-carne-agonizante/](http://daquartaparede.wordpress.com/2017/06/17/nao-te-abandono-mais-morro-contigo-cia-carne-agonizante/)

Dois bailarinos adentram a cena de um quarto na penumbra. Parece algo comum, corriqueiro, mas a trilha sonora impede qualquer identificação de cotidiano: uma espécie de grito abafado, estrangulamento sufocado, gemido, falta de ar, ocupa os ouvidos e domina o espaço, contagiar o público.

Na cama, eles se despem. Bebem e se ignoram. Há algo de mecânico em toda a interação que se segue, trabalhada por uma coreografia de precisão, de força, mas que não dá margem de interpretação e pessoalidade, mantendo assim um ambiente árido e severo. Em muitas posições, os corpos se encaixam, mas não há aconchego entre eles.

Não te Abandono Mais, Morro Contigo, de Sandro Borelli (2015) com a Cia Carne Agonizante integrou a Mostra Diversa de Dança LGBT na programação cultural da semana do orgulho LGBT de São Paulo. E a representação da relação em cena não poderia ser mais crua, no melhor sentido da palavra. Contra todos os clichês das representações homossexuais (nada carinhosamente) apelidadas de “comercial de margarina”, em que tudo é claro, feliz e despreocupado, aqui, tudo é tensão, num tom que beira o desespero.

Os corpos são meticulosamente talhados. O jogo de força, de sobreposições, e de espelhamento, demanda esforço, mas a expressão limpa nos rostos tira toda a interpretação de desejo. Eles se tocam da mesma forma como seguram as taças, com a delicadeza de quem se evita. E rolam, um sobre o outro, não se sustentando e apoiando, mas esmagando identidade e desejo.

A cena é sexual, mas não é erótica. O sexo é sem liberação, e o toque sem prazer. Eles fazem tudo que precisa ser feito, sem nada esperar, e sem nada

ganhar com isso. São dois corpos de desejo, mas numa cena inóspita, em que o orgasmo é transformado em extrema-unção, e continuamente esperamos um fim trágico, que não chega.

Coreografia de insistência, de peso e de vazio, nos enclausura na melancolia e somos — o público também — castigados pela volta dos gemidos abafados e estrangulados. Castigo complexo. Sem crueldade, mas de uma crueza pungente, de onde não se escapa, e só um beijo, ao final da cena, traz alguma sugestão de paz — não o suficiente para fazer feliz, para mudar a situação, mas o bastante para alimentar esse ciclo, que se repete — temos certeza.

Não há saída. A cena se encerra de volta ao lugar onde começou. Na cama, os dois deitados, se encostando, mas sem se aconchegar. A única mudança é a cama desfeita, metáfora interessante do lado de dentro das personagens, arrancadas do conforto, desorganizadas, mas ainda, de alguma forma, ali. Talvez não conheçam outras opções, talvez não tenham forças, talvez não saibam fazer outra coisa. Permanecerão ali: não se abandonam mais, e não há nenhum contentamento nessa constatação.

### **3.81. Cacti / Paraíso Perdido | Balé da Cidade de São Paulo**

**21/06/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/06/21/cacti-paraíso-perdido-bcsp/>

Cacti (2010), de Alexander Ekman é uma obra de gênio. Da forma como discute sistemas de criação, de interpretação e de validação da arte contemporânea à articulação coreográfica meticulosa, precisamente casada com uma proposta de iluminação e de trilha sonora que resultam num todo impactante, a obra é um daqueles raros exemplos que agrada neófitos e especialistas. Não à toa, desde que entrou no repertório do Balé da Cidade, em 2014, essa obra foi dançada pela companhia todos os anos — fato raro, e pelo qual agradecemos.

Se nas entrevistas recentes, o novo diretor artístico da companhia, Ismael Ivo, ressalta as dificuldades financeiras pelas quais o grupo passa, e menciona uma cobrança por obras novas e internacionais, a resposta que a temporada de junho no Theatro Municipal de São Paulo nos trouxe foi acertada, e a companhia mostrou

aquilo que faz de melhor e aquilo que dela continuamente esperamos: escolhas inovadoras, que alimentam a dança daqui com obras intrigantes e cativantes.

Entre conjuntos que não deixam espaço para o erro e duos expressivos que não deixam lugar para apatia, Cacti continua convencendo o público e exibindo o talento do elenco desse grupo, pela primeira vez este ano completamente realizado. Destreza é algo do que essa obra mais cobra, e, tal qual a reflexão sobre as oras de arte, os indivíduos se desfazem no geral da realização artística: o tópico principal em Cacti é como interagimos com as obras, e as estruturas de trabalho e produção que estão presentes por trás delas. Assim, mesmo nas posições de destaque do duo do meio do espetáculo, não há muito espaço para a individualidade, e a interpretação cênica está (e precisa estar) constantemente a serviço do todo da obra.

O que aqui vemos é um discurso coreográfico, mas também e em palavras — com os textos que acompanham as cenas — que nos leva à reflexão de como as obras são feitas e como elas são entendidas, partindo da observação dos processos de colaboração artística para embarcar numa discussão dos entendimentos que se pode ter da obra em questão. Ekman já havia pontuado que Cacti foi criada pra debater a crítica de arte, o sistema de interpretação e validação que se dá pelo que o coreógrafo indica como uma leitura específica de um indivíduo, e uma atribuição de sentido e valor àquilo que é apresentado, que limita as potências da obra, por determinar o que dela deve ser apreendido pelo público.

O texto inicial da obra nos coloca nesse contexto, explica uma leitura da cena, do uso dos pedestais e plataformas, da atribuição de significados aos cactos, e das relações que são construídas. Paralelamente, o duo que segue parece questionar a intencionalidade por trás desses entendimentos, com os bailarinos que se movem enquanto ouvimos uma conversa em que discutem a coreografia, as suas possibilidades de articulação, e, frequentemente, brincam com o que devem e o que podem fazer em cena. Ao final, o resultado, como anunciado no terceiro texto, está entre o simbólico e o ameaçador, e pode ser transportado para essa discussão maior, dos riscos da interpretação, e, em última instância, da crítica das obras.

Cacti funciona tão bem porque aborda o sistema em que está inserido com seriedade suficiente para despertar o interesse e a reflexão, mas com leveza suficiente para a apreciação que vai além do racional. É uma obra inteligente, que

constrói um discurso sobre a arte contemporânea, seu lugar na sociedade, e suas possibilidades de entendimento, mas que não se limita à sua racionalidade: seu valor se dá enquanto realização artística — e não apenas enquanto discurso sobre a arte. Nesse sentido, seu valor dentro de uma companhia como essa, e dentro da arte que se faz em São Paulo, é imensurável: numa cidade cuja dança se construiu já sobre as estruturas da modernidade, o equilíbrio entre o conceito, a proposta, a realização e a recepção parece continuamente buscado, e continuamente trabalhoso.

Reapresentar Cacti, portanto, não é nenhuma surpresa, ainda que seja um grande agrado. O que surpreendeu nesse programa de Junho foi a escolha da segunda obra da noite, Paraíso Perdido, que Andonis Foniadakis criou para o Balé da Cidade em 2011, e que não havia sido mais dançada desde o ano seguinte, tendo passado toda a última gestão da companhia fora do repertório ativo. Interessante, então, que a companhia mergulha em seu acervo e traz de volta a coleção de mais de uma centena de figurinos de João Pimenta e máscaras de Igor Alexandre Martins para colocar em cena essa obra que nos apresenta algo entre (e além de) uma cosmogonia e um apocalipse.

Da primeira cena, com uma projeção que remete à chuva e constrói no palco uma ideia de caos, seremos levados a um universo cumulativo e violento, que se desdobra em luz e em coreografia, e explora temas que vão da sugestão de Adão e Eva — com figurinos de malhas pretas transparentes que deixam vislumbrar todo o corpo dos bailarinos, exceto pelas partes íntimas — até bestas imaginárias, mitológicas, divinas (e talvez, mesmo, malignas). A partir da influência do Jardim das Delícias de Hyeronimus Bosch, referência para a criação de Paraíso Perdido, a obra se constrói pela mistura dos detalhes, que se fundem, se mesclam ao todo, ambientados pela trilha sonora original de Julien Tarride, tão variada quando as cenas, indo do lírico intimista ao carnal violento, e que inclui, em meio a seus instrumentos, gritos de êxtase, mas também de desespero.

Há algo de religioso na experiência desse ritual dionisíaco desenfreado, e, tomados por uma espécie de arrebatamento constante, os bailarinos giram, se debatem, caem e rolam. Entre tantos acúmulos, surpreende a escolha por um palco quase neutro. Mesmo os figurinos são — quase todos — pretos, cinza, ou da cor da pele, e a iluminação aposta num jogo de luz e sombras em intensidades e



direcionamentos diversos, pautados, de tempos em tempos, por projeções que têm pouca interação com os bailarinos.

Conforme as cenas são permeadas por berros e urros adentramos numa investigação do grotesco, do retorcido, do disforme, que reverbera nos corpos dos bailarinos. Dado momento, uma tela desce no proscênio, e nesse novo espaço entrevisto, os bailarinos se amontoam numa orgia sem êxtase. O que prevalece nessa obra ritual, é um tom de abandono, que demanda uma entrega absoluta na execução da movimentação. E ainda que a coreografia não seja especialmente intrincada ou complicada, há no arrebatamento contínuo um esforço constante, que drena tanto os intérpretes quanto o público.

O que há de interessante no desenvolvimento coreográfico desse abandono são as formas de exploração dos limites corporais e espaciais, que parecem criar novas densidades para o espaço do palco: há quedas que parecem aladas e saltos que se enfiam no ar como se cavassem no subterrâneo — e assim vamos perdendo os ancoramentos da realidade. O tempo e o espaço que Paraíso Perdido constrói são algo do desconhecido, além daquilo com que já sabemos lidar. Passamos pela violência do caos do princípio do mundo, por Adão e Eva, e encontramos tantas outras figuras no meio de um percurso que não é de fato um caminho: não há uma trilha para seguir, e olhamos a obra com os olhos convulsivos, como se eles se dispersassem agitados e, a cada piscadela, encontrassem uma nova coisa para observar — tal qual as telas de Bosch.

Cerimonial, esse novo universo cobra a entrega absoluta dos corpos, e inclui um sacrifício cênico, do qual surgem, em meio à escuridão e neutralidade que até então foram criadas, criaturas resplandecentes, com figurinos que refletem a luz e brilham no palco e na platéia. Seguindo essas criaturas, um elenco de bestas de toda sorte, transmutadas, se aglomeram em volta de um globo transparente e iluminado, uma metáfora do mundo, porém esvaziada. Colocado no centro do palco, esse globo restará ao final da obra como única fonte de luz (e talvez única fonte de esperança). Um retrato caótico de um paraíso perdido. Não um fim do mundo, nem necessariamente o seu princípio: começo e final perdem suas dimensões, tanto quanto as novas densidades do ar — familiares aos bailarinos, mas inexploradas por nós da platéia. Resiste ao caos do acúmulo essa fagulha, intensa, de existência e

brilho. Desgovernada, desperdiçada, descontrolada: uma certa forma de perdição, mas também de paraíso.

Inserir esse programa na discussão sobre as dificuldades financeiras da companhia, e em comparação com o primeiro programa (Adastra / Risco) dessa nova direção, e também considerando tudo aquilo que já se falou sobre o projeto dessa gestão é uma empreitada certa. Ainda que não haja uma estreia, cobrança recorrente — e nem sempre justa — às companhias, há a presença de uma obra que estava ausente dos palcos há tempo suficiente para carregar simultaneamente um tom de reconhecimento e de novidade. Casar Paraíso Perdido com Cacti é uma estratégia que mostra múltiplas facetas da produção da companhia, mas, acima de tudo, valoriza o seu público: enquanto capaz de dialogar com esse grupo, capaz de refletir sobre a arte e a dança, e, principalmente, enquanto merecedor de obras boas e (muito) bem dançadas.

### **3.82. La Sylphide | São Paulo Companhia de Dança**

**25/06/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/06/25/la-sylphide-spcd/>

‘La Sylphide’ é a obra que marca o início do romantismo na dança, originalmente criada em 1832 com coreografia de Felipo Taglioni para a música de Jean Schneitzhoeffter e libreto de Adolphe Nourrit. Resultado de uma série de adaptações da antiga Ópera de Paris tanto em sua modernização (com a recente iluminação a gás, implantada na década anterior) quanto em suas proposições estéticas, desenvolvendo as propostas do romantismo que se popularizara na França desde o final do século XVIII, ‘La Sylphide’ trabalha o tema do sobrenatural, do contato dos humanos com criaturas místicas, e da contaminação da realidade pelos sonhos.

A obra marcou época, criando uma nova sensibilidade do público de dança. Foi dançada pelo mundo inteiro e exportada para diversas companhias de dança. Sua versão mais notável foi criada na Dinamarca por Auguste Bournonville, para o Royal Danish Ballet, em 1836 e foi preservada no repertório da companhia desde sua criação. Bournonville viu a versão da companhia de Paris, e, interessado pela proposta, quis comprar o libreto e a trilha sonora para criar uma versão sua, porém, o orçamento do Royal Danish não permitiu. Contentou-se com o libreto, e

encomendou uma música nova, que foi criada por Herman Løvenskiold para a sua nova criação.

É na ‘Sylphide’ de Bournonville de 1836 que Mário Galizzi se inspira para criar a ‘Sylphide’ da São Paulo Companhia de Dança, estreada na temporada de 2014 da companhia, e agora encerrando a temporada de junho da companhia no Teatro Sérgio Cardoso. O enredo nos apresenta James às vésperas de seu casamento com Effie, mas sonhando, desde que sobe a cortina, com uma criatura alada, uma sílfide. James se perde entre sonho e realidade, dança com a Sílfide, se encanta por ela, e foge de seu próprio casamento para ir atrás da criatura no meio da floresta. É na floresta que, enganado pela feiticeira Madge, James envolve a Sílfide com um xale, na esperança de prendê-la consigo, e, ao fazer isso, mata a sílfide. Tendo abandonado seu casamento, e matado sua Sílfide, James fica perdido e desesperado na floresta.

Reflexo das dinâmicas dos amores impossíveis do Romantismo, e da valorização das características nacionais, a ‘Sylphide’ de Bournonville se inspira naquilo que era visto como o caráter nacional dinamarquês, com uma intensa referência à bondade e à autoridade moral. Assim, a relação da feiticeira com James só se torna negativa quando o fazendeiro a expulsa de sua casa, onde ela procurava abrigo e o calor da lareira. O coreógrafo reforça o caráter da moral que via perdido na versão francesa, com a lição clara de que um homem nunca deve abandonar seus deveres em busca de uma felicidade imaginária. Assim, a tragédia na versão dinamarquesa da ‘Sylphide’ não está exatamente na perda do ser amado, mas na perda do auto-controle por James: ele está condenado desde o momento em que sai de casa para a floresta.

Para pontuar as oposições, os dois atos do ballet se dividem entre a casa de James, onde é reforçada a expressividade da domesticidade, e a floresta de onde vem a Sílfide. Ambientar essas oposições é uma demanda trabalhosa, da qual dá conta o notável cenário de Marco Lima — testemunha de um período de fartura da SPCD, que tem visto cortes regulares em seu orçamento. Essa proposta de oposições já aparece carregada no libreto, que, pela primeira vez na dança, aposta intensamente no simbólico, sobretudo a partir das metáforas apresentadas pelas personagens femininas — Effie dominando o real, e a Sílfide, o imaginário. Nesse sentido, estranha-se que, na versão de Galizzi, vejamos tão pouco da interação

entre James, Effie e a Sílfige, num momento popularizado da obra, quando um pas-de-deux se transforma em pas-de-trois no primeiro ato, e vemos James que dança com sua noiva, mas, sendo surpreendido pela Sílfige que apenas ele enxerga, dança ora com uma, ora com outra.

Se essa cena, marcada entre as muitas versões de 'La Sylphide' parece pouco presente na versão de Galizzi, o mesmo não pode ser dito das marcas técnicas do trabalho de Bournonville. Com sua companhia quase isolada na Dinamarca, e tendo dirigido o Royal Danish Ballet por 37 anos, o coreógrafo teve o tempo e as condições ideais para desenvolver um estilo único, mesclado das tradições do classicismo que aprendera com seu pai, mas também informado pelas novidades, sobretudo a infusão do atletismo com a dança, que se desenvolvia na França, sob influência dos italianos, e que formou toda uma geração de notáveis bailarinos, entre eles, o próprio Bournonville.

O coreógrafo dinamarquês dá um importante destaque para a participação masculina na dança, se recusando a deixar que os homens se tornassem suportes das bailarinas, como a tradição francesa faria durante o romantismo. Seu interesse na técnica da dança clássica atravessa seus trabalhos, e, especificamente, ao assistir Marie Taglioni (a filha de Filippo, que interpretou o papel título da 'Sylphide' francesa), ao contrário do senso comum, que comenta a leveza, a qualidade etérea do movimento da bailarina, o que Bournonville observa em suas memórias é o intenso trabalho e a força das pernas e dos pés de Taglioni: ele estava interessado nas dinâmicas de execução do movimento e suas potências, mais do que nos efeitos. Como resultado, podemos ver na 'Sylphide' da SPCD, que emula a técnica de Bournonville, um uso intenso e específico dos pés e dos membros inferiores, com uma alteração constante da perna de apoio dos bailarinos, e movimentação ágil e trabalhosa, executada quase sem deslizamentos pelo elenco da companhia — algo surpreendente para a primeira noite de uma reestreada, sobretudo em se considerando as muitas alterações entre o elenco de 2014 e o que agora se apresenta.

Entre o novo atletismo e o velho classicismo, e com grande referência à interpretação de Taglioni, Bournonville incorpora o trabalho de pontas em seu ballet. A técnica de pontas, desenvolvida sobretudo pelos italianos, permite às bailarinas se elevarem e sustentarem apenas pela ponta dos dedos, e já existia desde antes

da ‘Sylphide’, mas é o uso que Marie Taglioni fez dessa técnica, incorporando-a à expressividade cênica, e à realização dessa proposta específica de enredo que popularizou as sapatilhas de ponta, até hoje tidas como item de associação imediata ao ballet clássico. Não à toa, o trabalho com os pés aparece tão predominantemente na versão de Galizzi para a SPCD.

Apesar de todas as referências ao original, há algo que falta nessa versão. Trata-se de uma familiaridade, não com a técnica — essa abunda no elenco da companhia —, mas com o espírito romântico. O Mal-do-Século, o élan, o quase desespero da impossibilidade e o arrependimento que são retratadas pelas histórias e pelas alegorias desse período. Aqui, temos um enredo que se baseia num casamento falido, num amor impossível, e num homem que perde tudo, e, no entanto, a história é dançada pela SPCD como se fosse feliz. Impossível não questionar por quê tanto riso e tantos sorrisos nos rostos dos intérpretes. Não há nenhuma felicidade real na ‘Sylphide’, e apenas na cena final, no cortejo fúnebre da Sílfide vemos excessão à leveza das expressões.

O sonho do romântico é sombrio e assustador. E um pouco disso vai se perdendo com a dependência do libreto e da pantomima para o andamento da história — estes, ainda que funcionassem em estruturas claras de comunicação com o público da época da criação, hoje em dia ficam carregados e distraem. Não gratuitamente os ballets românticos se perderam na história: eles estavam tão amarrados à percepção e a sensibilidade de seu tempo, que dificilmente se traduzem para os dias de hoje. Quando buscamos paralelos, por exemplo em ‘Giselle’, que marca o ápice desse estilo na França, achamos exemplos que parecem melhor resolvidos, mas essa impressão vem do fato que a ‘Giselle’ que conhecemos hoje, é filha do academicismo russo, da versão de Petipa do final do século XIX, e não mais tão presa às tradições do romantismo, que foram preservadas na Dinamarca justamente por suas condições específicas de isolamento.

O valor da continuidade do trabalho de Bournonville está associado a um historicismo vindo de uma fama que, de fato, só se deu muito mais recentemente: antes do século XX, o coreógrafo era quase desconhecido fora da Dinamarca. Colocar uma companhia atual, em São Paulo, dançando essa obra, é o tipo de trabalho que precisa ser observado a partir de sua proposta enquanto simulacro de

uma peça de museu: estamos frente a uma tentativa de mostrar uma obra de quase duzentos anos, mas refeita com as tintas, os pincéis, e pelos artistas de agora, que não têm necessariamente uma preocupação com (ou o preparo para) o restauro ou a fidelidade aos processos originais de produção.

O que vemos então, não é a 'Sylhpide' de 1836, nem a 'Sylhpide' de Bournonville, mas uma reimaginação desse trabalho, para hoje, com referências suficientes ao estilo ultrapassado para que haja uma sensação de antiguidade, e, ao mesmo tempo, atualização suficiente para que ela possa ser realizada completamente pelos nossas artistas e para nossas plateias. Nem reconstrução histórica, nem reinvenção completa, a 'Sylhpide' da São Paulo Companhia busca um lugar e classificação apropriados, mas, sem dúvidas, se sustenta pelo grande trabalho cenográfico, coreográfico, e do elenco da companhia.

### **3.83. O Grito / Uma Solidão Ruidosa | La Compagnie des Réformances**

**03/07/17** - <https://daquartaparede.wordpress.com/2017/07/03/o-grito-uma-solidao-ruidosa-reformances/>

Dentro do projeto Cortina Fechada, que discute questões de censura na arte, o SESC Vila Mariana recebeu para a apresentação de dois solos o bailarino iraniano Afshin Ghaffarian — reconhecido pelo filme O Dançarino do Deserto, que conta a fundação de uma companhia de dança por Afshin, atividade proibida em seu país natal. Atualmente, o bailarino é refugiado na França, e já foi residente do CND - Centre National de la Danse parisiense, onde desenvolveu parte das pesquisas que levaram à fundação de sua companhia, também sediada na França, a Compagnie des Réformances, e à criação de O Grito (2010), uma das duas obras apresentadas em sua passagem por São Paulo.

Em O Grito, a plateia entra na sala para encontrar no palco uma cena já montada: uma espécie de picadeiro — um círculo de terra contornado por uma corda — e, dentro desse espaço, três baldes também suspensos por cordas. Carregando um microfone num pedestal, Afshin entra em cena, sem invadir o círculo. Microfone testado, ele tira do bolso um papel e, quando esperamos um discurso, nada sai de sua boca, além de um gemido falho: impossibilidade comunicativa, que se arrastará pela obra.

Num procedimento quase ritual, o bailarino se despe, e adentra o círculo. Recolhido ao fundo da cena, ele geme: um grito sufocado, aos poucos escapando de sua garganta, dentro desse território místico, de interação com os elementos. Ele puxa uma das cordas e derruba o conteúdo de um dos baldes — água — sobre si, e dança agitando a terra desse picadeiro. Sua dança é a de um corpo que se dobra e se desdobra sobre si mesmo, retorcendo, contraindo.

Misturadas com a trilha sonora, ouvimos gravações radialistas de guerra, e o corpo é colocado num campo de batalha, onde está sozinho, enfrentando os elementos. Caminhadas estilizadas retratam a busca por um lugar, e, ao longo do trabalho, tudo o que ele encontra é a si mesmo, e os elementos, como a água em um balde, e as velas acesas que pingam cera sobre o bailarino em outro: o contato com os elementos é almejado, é necessário, mas é doloroso e sempre violento.

Do balde central cai um pó vermelho, que ilumina a cena como se a cobrisse de sangue, e sacraliza o tom cerimonial da obra, que, mais ao final, será levada à transfiguração, à transmutação, quando se abre, ao fundo da cena, uma passagem, na qual vemos véus claros balançando com o vento. Ele sai desse picadeiro, novamente se veste, e, carregando o microfone, declama, em português, “Dois e Dois São Quatro” de Ferreira Gullar. Nessa ladainha, ele invade o picadeiro, arrastando com os pés a corda que delimita o espaço, assim destruindo o círculo, e atravessando o espaço sem precisar, de fato, cruzá-lo: levando a corda, ele chega de uma ponta à outra do círculo, sem nele entrar. E assim consegue chegar aos véus, onde dança alegre, antes de sair de cena.

O programa nos conta que esse ritual iniciático expressa um nascimento original do homem, num tempo imemorial. No contexto do projeto, e da história de vida do bailarino, a leitura que se constrói é uma outra: de um encontro do indivíduo com si mesmo e suas verdades, através da adversidade constante. Não parece haver um nascimento, um princípio absoluto, mas um recomeço, que se obtém com muito esforço e enorme pesar. Fosse esse o princípio do mundo, mesmo a alegria do último instante não serviria para mascarar o processo penoso desse parto.

Mais que isso, a escolha do poema, que foi publicado no início da ditadura militar brasileira, e por um autor que diversas vezes se manifestou contra o governo repressor, carrega para essa interpretação mais marcada pelo tempo: “sei que dois e dois são quatro / sei que a vida vale a pena / mesmo que o pão seja

caro / e a liberdade pequena”. Nesse espaço de entendimento e reflexão, o mítico pode servir de metáfora, mas não exatamente de ilustração: aquilo para que ele aponta é algo — necessariamente — maior do que si mesmo.

A dinâmica de metáfora e de ilustração também é um ponto de debate e percepção da segunda obra apresentada dentro do evento: Uma Solidão Ruidosa, que Afshin criou em 2013. Livremente adaptada — ou mesmo levemente inspirada — do livro homônimo de Bohumil Hrabal de 1976, Solidão desenvolve sobre a censura. No livro, a história retratada é a de um personagem responsável por destruir os livros censurados pela então URSS. Se o programa nos anuncia que na dança o intérprete empacotará e destruirá esses livros, até encontrar o último livro, surpreende que encontremos apenas um livro em cena, com diversas folhas de jornal espalhadas pelo palco, e — estranhamente — uma pipoqueira.

É possível colocar leituras específicas em certas passagens da obra. Por exemplo, quando o bailarino brinca de amarelinha, pisando numa estrutura inicialmente escondida sob os jornais, mas sem de fato pular pelos quadrados do jogo, apenas pisando em suas linhas, podemos forçar uma leitura de um questionamento: como escapar das regras do jogo? Porém, a dificuldade é que esse jogo não está claro, porque a coreografia não dá conta de apresentar esse processo de destruição dos livros, que poderia, sim, ser trabalhado a partir do ponto de vista de alguém em um trabalho que lhe desagrada — mas fazer essa leitura seria forçar a interpretação a partir daquilo que está escrito, e não a partir daquilo a que assistimos.

Entre provocativo e desvairado, Afshin come pipocas, as joga para o alto e pelo chão, agarra e come folhas de jornal, que ele pica e pisoteia, numa cena que se estende longamente por 70 minutos, com pouquíssimos acréscimos de conteúdos e estruturas para além do convulsivo. Há uma clara insatisfação do intérprete com a situação — isso é bem retratado em ‘Solidão’ — a dificuldade é que a situação, em si, não é realmente apresentada ou representada, e ficamos constantemente à espera de algo que junte as pontas e esclareça o sentido.

Enquanto investigação expressionista sobre o tema da insatisfação, do tédio do trabalho repetitivo, a obra funcionaria. Mas essa não parece ser sua proposta, e ela acaba refém de uma estrutura elaborada, mas pouco funcional, que tem uma carga afetiva, mas que não tem uma expressão proposital compreensível.



É nesse sentido que se recupera a — problemática da — dinâmica de metáfora e ilustração: enquanto ilustração, ou adaptação de um enredo de origem, a obra falha; mas enquanto metáfora criada a partir de uma sensação pessoal tida da leitura do livro, a obra — em termos — pode funcionar. “Em termos”, porque é preciso questionar a validade dessa leitura pessoal, sua relevância e, sobretudo, sua compreensão — para o público. E aí, esse funcionamento depende não apenas de uma boa quantidade de informação colateral, sobre a obra, sobre o bailarino, sobre o entendimento que ele teve, mas, também, das estruturas de apresentação que, tal qual as pipocas que explodem da pipoqueira, despertam bastante curiosidade, mas trabalham pouco o domínio da significação: o risco é o de nos perdermos no meio desse cenário, e não acharmos nem saída, nem compreensão.